



Leena Raappana-Luiro

# KUVAN HENKI

Fiktiivisen kuvan visuaalinen tyyli  
multimodaalisuuden kehyksessä



LAPIN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF LAPLAND

Acta electronica Universitatis Lapponiensis nro 322

Leena Raappana-Luiro

# KUVAN HENKI

Fiktiivisen kuvan visuaalinen tyyli  
multimodaalisuuden kehyksessä

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan  
suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston  
Esko ja Asko -salissa lokakuun 29. päivänä 2021 klo 12.



LAPIN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF LAPLAND

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta

**Väitöskirjan ohjaajat:**

Professori (YTT, TaM) Riitta Brusila  
Dosentti (FT, TaT) Sisko Ylimartimo

**Väitöskirjan esitarkastajat:**

Professori (TaT) Harri Laakso  
Taidemaalari (TaT) Juha Saitajoki

**Vastaväittäjä:** Professori Harri Laakso



**Graafinen ulkoasu:** Sara Korkala

**Kannen kuva:** Mari Mäkiranta

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 322  
ISBN 978-952-337-284-9  
ISSN 1796-6310

Julkaisun pysyvä osoite: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-284-9>

Isälle, joka poistui tämän maan kamaralta helmikuussa 2021  
Äidille, Jarille, Johannekselle ja Antulle

On monenlaista vihreää,  
sananjalan keväistä ujoa  
ja kuusen tummaa viisautta.



Kiitän ohjaajiani Riitta Brusilaa ja Sisko Ylimartimoa, väitöskirjani esitarkastajaa ja taiteellisen osion tarkastajaa Juha Saitajokea sekä toista esitarkastajaa ja vastaväittäjää Harri Laaksoa.

Lisäksi kiitän

Mirja Lönegreniä sitkeästä kannustamisesta.

Mari Mäkirantaa, Anniina Koivurovaa ja Silja Nikulaa kommenteista ja rohkaisusta.

Työtovereita, joilta olen kahvihuoneessa saanut arvokasta käyttäjäpalautetta muun muassa postimerkkien suunnittelussa.

Tommi Kantolaa, jolta olen saanut tukea suunnittelutyöni liittämiseen osaksi tutkimusta.

Leena Raappana-Luoro

Kuvan henki – Fiktiivisen kuvan tyyli multimodaalisuuden kehityksessä

Rovaniemi: Lapin yliopisto, 2021, 152 sivua.

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 322

ISBN 978-952-337-284-9

ISSN 1796-6310

## Tiivistelmä

Tutkimus etsii vastausta kysymykseen, mistä kuvittajan visuaalinen tyyli juontuu ja miten tyyli adaptoituu ja varioituu eri konteksteihin. Väitöskirjaan sisältyy kaksi tieteellisissä julkaisuissa julkaistua artikkelia ja taidenäyttely sekä graafisen suunnittelun tilaajalle tehty toimeksianto, ystävänpäivän postimerkkisarja. Tutkimuksessa taiteellinen - ja suunnittelutoiminta toimivat metodisesti – tuottaen tietoa taiteen ja designin kautta (research through design).

Teoreettisena viitekehyksenä toimii multimodaalisuuden tutkimus, erityisesti Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin visuaalisen kieliopin teoria ja siihen yhdistyvät multimodaalisen sosiaalisemioiikan näkökulmat, joilla on lingvistinen lähtökohta: visuaaliset esitykset nähdään kielen kaltaisena järjestelmänä, jolla on oma kielioppinsa. Visuaalisia moodeja, semioottisia merkitysresursseja, ovat muun muassa väri, typografia ja layout. Layoutissa tai kuvan kompositiossa visuaalisen esityksen ja katsojan välistä suhdetta ohjataan esimerkiksi vektoreilla, rajauksilla ja kuvattavien kohteiden katseen suunnalla. Moodit ja resurssit luovat merkityksiä kahdella tavalla: kulttuurisen konnotaation ja kokemuksellisen metaforan kautta. Siksi tietyn resurssin kulttuurihistorialla – sillä, mihin olemme tottuneet tietynlaisen värin tai typografian kulttuurisesti yhdistämään – on vahva vaikutus tulkintaan. Toisaalta universaalempina merkityksenä voidaan pitää kokemustamme vaikkapa lihavasta kirjaintyylistä painavana tai oranssista väristä lämpimänä. Tutkimuksessa visuaalinen tyyli nousee määrittelyn kohteeksi: Se voidaan tulkita multimodaaliseksi kokonaisvaikutelmaksi tai -merkitykseksi.

Tyyli vaikuttaa visuaalisen esityksen välittömästi luomaan tunnelmaan. Artikkelissa *Mysterious Mood – Overall Design as Conveyer of Meaning in Maurice Sendak's Picturebook Dear Mili* (2019) esitetään multimodaalinen analyysi siitä, kuinka kuvakirja kokonaisuudessaan tuottaa tunnelmia ja merkityksiä. Kirja-artefaktin materiaaliset ominaisuudet luovat yhdessä typografian, layoutin ja kuvituksen kanssa multimodaalisen, tyylillisen merkityskokonaisuuden. Taidenäyttelyssä *Satumetsä/Fantasy Forest* (2016) testataan tekijyyden kautta eri moodeja ja resursseja kokonaistunnelman luomisessa. Lähtökohtaisesti realistisista luonnonmateriaaleista syntyy esitys kirjoittajan henkilökohtaisesta luontokokemuksesta, jota sävyttää mystisyys ja fantasia. Tyyli voidaan nähdä maagisena realismina. Tässä tapauksessa henkilökohtainen tyyli nojaa pitkälti muistoihin ja nostalgiaan, ja kulttuuriset konnotaatiot taidehistoriaan ja vanhoihin kirjankuvituksiin heijastavat tyylillisiä esikuvia.

Näyttelyn taiteellisten kokeilujen seurauksena syntyi visuaalinen tyyli, jota sovellettiin edelleen graafisen suunnittelun toimeksiannossa, ystävänpäivän postimerkkisarjassa Ystävyys on valo (2018) oheistuotteineen. Projekti tutkii sitä, kuinka vapaasti taiteellisessa toiminnassa syntynyt henkilökohtainen tyyli muokkautuu genren ja median ehdoilla kaupallisessa kuvassa. Suunnitteluprosessia avataan sekä väitöskirjan erillisten osioiden sisällön ja tulokset kokoavassa yhteenveto-osassa että artikkelissa *Happy hearts do not hang down: the design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland* (2020).

Tutkimusasetelma antaa mahdollisuuden havainnoida paitsi multimodaalisen tyylin käsitettä ja sen konkreettisen kehittymisen tutkimista, myös taidekuvan ja käyttökuvan, taiteen ja designin välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Taidemaailma ja designmaailma instituutioina ovat erilaisia, ja niissä on myös omat kriteerinsä esityksen arvon määrittämiselle. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys nojaa sosiaaliseen konstruktionismiin: taiteen ja designin merkitykset syntyvät tietyssä ajassa ja paikassa ja ovat siten sosiaalisesti muotoutuvia ja muuntuvia. Esimerkiksi käsitetaiteen ja graafisen suunnittelun piirissä käydään samankaltaisia, alan sisäisiä visuaalisia keskusteluja siitä, mitä on taide tai mitä on design. Käyttökuva taas nojaa vahvasti kaupalliseen funktioon ja tavoittelee suuren yleisön suosiota. Tästä syntyy tyylin politiikka ja mielenkiintoinen hierre, jossa myös graafisen suunnittelijan työskentelee.

Avainsanat: Fiktiivinen kuva, multimodaalisuus, visuaalinen tyyli.

Leena Raappana-Luiro  
Kuvan henki – Fiktiivisen kuvan tyyli multimodaalisuuden kehyksessä  
Rovaniemi: Lapin yliopisto, 2021, 152 sivua.  
Acta electronica Universitatis Lapponiensis 322  
ISBN 978-952-337-284-9  
ISSN 1796-6310

## The Spirit of a Picture – The Style of a Fiction Picture in the Context of Multimodality

### Abstract

The study seeks to find out where an illustrator's visual style originates from and how it adapts to and varies in different contexts. The doctoral thesis includes two published scientific articles, an art exhibition, and a Valentine's Day postal stamp collection made for a client as a graphic design assignment. Artistic activity and design work are carried out methodically in the study, whereby research is created through art and design.

The theoretical frame is formed by research on multimodality, especially the Grammar of Visual Design by Gunther Kress and Theo van Leeuwen and the associated multimodal social semiotic approach that has a linguistic basis: Visual presentations are seen as a system that resembles language and has its own grammar. For instance colour, typography, and layout are visual modes, semiotic resources of meaning. In a layout or the composition of a picture, the relationship between the presentation and the viewer is guided through vectors, cropping, the direction of the gaze of the illustrated subjects, etc. Modes and resources create meanings in two ways: through cultural connotations and experiential metaphors. Therefore the cultural history of a given resource – where we have culturally grown accustomed to connect a certain colour or typography – has a strong effect on interpretation. On the other hand, our experience of, say, boldface as something heavy or orange as a warm colour can be regarded as a more universal meaning. In the summarizing report, the definition of visual style is brought to the fore: It may be interpreted as a multimodal overall quality or meaning.

Style affects the immediate atmosphere created by a visual representation. The article *Mysterious Mood: Overall Design as Conveyer of Meaning in Maurice Sendak's Picturebook Dear Mili* (2019) contains a multimodal analysis of the way in which a picture book as a whole produces moods and meanings. Together with the typography, layout, and illustrations, the material characteristics of the book artefact create a multimodal, stylistic fusion of meanings. The art exhibition *Satumetsä/Fantasy Forest* (2016) tests through artistic practice various modes and resources in the creation of an overall atmosphere. Essentially realistic natural materials yield a presentation of the author's personal experience of nature that is characterised by mysteriousness and fantasy. Style can be regarded as magical realism. In this case, personal style leans to a great extent on memories and nostalgia, where cultural connotations of art history and old book illustrations function as stylistic models.

The artistic experiments of the exhibition led to a visual style that was applied further in the stamp collection graphic design assignment *Ystävyys on valo/The Light of Friendship* (2018). The project investigates how a personal style created freely in artistic activity is shaped according to the requirements of the genre and media in the commercial context. The design process is analysed in the summarising report and in the article *Happy hearts do not hang down: the design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland* (2020).

The research setting makes it possible to observe not only the concept of multimodal style and its concrete development, but also the similarities and differences between an art picture and an applied art picture, or between art and design. Taken as institutions, the worlds of art and design differ from each other and have their own criteria concerning the definition of the value of a representation. The theoretical frame of the study builds on social constructionism: the meanings of art and design are created in a given time and place and are thereby subject to social formation and transformation. Within the fields of conceptual art and graphic design, for instance, professionals engage in similar visual discussions on the nature of art and design. An applied picture, on the other hand, has an expressly commercial function and its purpose is to appeal to the public. This creates a politics of style and an intriguing friction, where the graphic designer also works.

Keywords: Fiction picture, multimodality, visual style

## VÄITÖSKIRJA SISÄLTÄÄ SEURAAVAT ALKUPERÄISET OSIOT:

### Julkaistut artikkelit:

**RAAPPANA-LUIRO, L. (2019).** Mysterious Mood. Overall Design as Conveyer of Meaning in Maurice Sendak's Picturebook *Dear Mili*. Teoksessa Brusila, R., Mäkiranta, M. & Nikula, S. (toim.): *Visual Thinking: Theories and Practices*, s.97–122. Lapland University Press: Vaajakoski.

**RAAPPANA-LUIRO, L. (2020).** Happy hearts do not hang down: The design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland. *Visual communication* (London, England), p. 147035722091743. doi:10.1177/1470357220917435.

### Taidenäyttely:

**RAAPPANA-LUIRO, L. (2016).** *Satumetsä / Fantasy Forest*. 11.8. – 11.9. 2016. Galleria Katve 2, Arktikum, Pohjoisranta 4, Rovaniemi.

### Design-produktio:

**RAAPPANA-LUIRO, L. (2018).** *Ystävyys on valo / Friendship Shines a Light*. Ystävänä-päivän postimerkkisarja 2018 oheistuotteineen. Tilaaja: Posti Group, Suomi.

# SISÄLLYS

<b>1. Johdanto</b>	<b>11</b>
Lähtökohdat	11
Tutkimuspolku ja tutkimuksen osat	15
 <b>2. Teoreettinen viitekehys: Visuaalinen kielioppi ja multimodaalisuus</b>	 <b>18</b>
Juuret sosiaalisemiotikassa ja lingvistiikassa	19
Moodi vai semioottinen resurssi	20
Multimodaalinen sipuli	22
Kuva	23
Kompositio	26
Väri	27
Typografia	29
Konnotaatio ja kokemuksellinen metafora	30
Emotiivisuus ja poeettisuus	31
Media ja medium viestin materialisoijina	33
Genre	34
Diskurssi ja sisältö	36
Tyyli semioottisena resurssina	36
Multimodaalinen tyyli	39
Yksilöllinen tyyli, sosiaalinen tyyli ja elämäntyyli	42
Visuaalisen tyylin malli	43
 <b>3. Artikkelit, näyttely ja postimerkki-design</b>	 <b>47</b>
Mysterious mood. Overall design as conveyer of meaning in Maurice Sendak's picturebook Dear Mili	48
Satumetsä / Fantasy Forest -näyttely	73
Ystävyys on valo / Friendship Shines a Light	83
Happy hearts do not hang down: the design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland	88

<b>4. Visuaalinen tyyli kontekstissa</b>	<b>100</b>
Periodityyli <i>Dear Mili</i> -kuvakirjassa	100
Henkilökohtainen tyyli kehittyä näyttelyssä: Satumetsä / Fantasy Forest	101
Atmosfäärin kokemus ja flow-tila luovan prosessin lähtökohtana	101
Materiaalisuus semioottisena resurssina	105
Enemmän kuin totta – moodit, modaliteetti ja medium taideprinteissä	107
Tyylikonnotaatio merkitysresurssina	110
Multimodaalinen tyyli Fantasy Forest -näyttelyssä	113
Tyyli mukautuu käyttökuvaan: ystävänpäivän postimerkkisarja vuodelle 2018	116
Projekti	116
Postimerkin media ja diskurssit	118
Suomalaisen ystävänpäivän postimerkin visuaalinen genre	121
Kuva-aiheet	122
Värit	126
Esitystekniikka ja modaliteetti	128
Typografia	129
Median materiaalisuuden asettamat ehdot	130
Multimodaalinen jatkumo	132
Taidekuva ja käyttökuva – tyylin politiikka	133
 <b>5. Yhteenveto ja loppusanat</b>	 <b>138</b>
 <b>Lähteet ja muut julkaisut</b>	 <b>144</b>



# 1. JOHDANTO

## LÄHTÖKOHDAT

Väitöskirjan tekijänä minulla on pitkä ajallinen perspektiivi aiheeseeni. Vuonna 1985 aloitin opintoni Jyväskylän yliopistossa taiteen tutkimuksen koulutusohjelmassa. Pääaineeni oli kirjallisuus, koska halusin alkaa kirjailijaksi. Toinen elinikäinen kiinnostukseni liittyy visuaalisuuteen, ja päädyinkin vaihtamaan pääaineeni taidekasvatukseen, jotta voisin yhdistää nämä kaksi: kirjallisuuden ja kuvan. Pro Gradu -tutkielmani (Raappana 1992<sup>1</sup>) käsitteli kuvan ja tekstin suhdetta kuvakirjassa. Tähän väliin tuli (elokuvatermein) leikkaus työ- ja lapsiperhe-elämään, jossa edelleen otin omaa aikaa lukemalla, kirjoittamalla ja kuvia tekemällä. Toisen maisterintutkintoni tein keski-ikäisenä Lapin yliopiston graafisen suunnittelun koulutusohjelmassa vuonna 2009. Tutkielmassani käsittelin kuvan, tekstin ja taiton muodostamaa yhteiskerrontaa kuvakirjassa (Raappana-Luiro 2009<sup>2</sup>). Tällä monitaiteisuuden tiellä jatkan edelleen tutkiessani fiktiivistä kuvaa multimodaalisuuden tutkimuksen viitekehyksessä. Nojaan pitkälti Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (1996/2006) visuaalisen kielioopin teoriaan ja sitä edelleen laajentaviin multimodaalisuuden teorioihin. Multimodaalisuuden teoria tarjoaa ajatuksen kaikkien graafisen suunnittelun elementtien muodostaman kokonaismerkityksen tutkimisesta. Lisäksi kiinnostavaa on, että useat Kressin ja van Leeuwenin analysoimat esimerkit käsittelevät muita kuin taidekuvia: esimerkiksi oppikirjoja, mainoksia ja infografiikkaa – siis graafisen suunnittelun esityksiä. Multimodaalisuuden tutkimus käsittelee aiemmin vähän tieteellistä huomiota saaneita graafisen suunnittelun osa-alueita kuten typografiaa, värejä ja taittoa sekä design-artefaktin materiaalisuutta semioottisina resursseina.

Teoriat, joiden kanssa keskustelen, kumpuavat laajemmasta sosiaalisemiotiikan taustasta. Sosiaalinen konstruktionismi sopii käsitykseeni siitä, että designin tuottamat merkitykset ovat kontekstisidonnaisia, kulttuurissa tuotettuja ja jaettuja ja perustuvat siis kunkin ajan sosiaaliseen maailmankuvaan. Graafisen suunnittelijan työssään käyttämällä semioottisilla resursseilla – vaikkapa väreillä tai typografialla – on yhteys vallitseviin sosiaalisiin ideologioihin ja myös oma kulttuurihistoriansa, joista niiden merkitykset pitkälti juontuvat. Oletan siis, että kuvan ja siihen yhdis-

<sup>1</sup>Raappana, L. (1992). *H.C. Andersenin saduista ja niiden kuvituksesta. Tekstin ja kuvan suhde 1980-luvulla Suomessa ilmestyneissä Andersenin satujen painoksissa*. Pro gradu. Jyväskylän yliopisto.

<sup>2</sup>Raappana-Luiro, L. (2009). *Kuva, teksti ja kirjamedia kuvakirjan kerronnassa. Kuviittavan tekstisuhteen ja kuvakirja-kerronnan tarkastelua kokonaissuunnittelun näkökulmasta*. Pro gradu. Lapin yliopisto.

tyvien muiden elementtien tulkinta on tiettyssä määrin universaalia, tiettyssä määrin tietyn sosiaalisen ryhmän tiettyinä aikoina jakamaa ja tiettyssä määrin yksilöllistä.

Väitöskirjassa vastaan kysymykseen siitä, miten multimodaalinen semioottinen systeemi toimii kuvakirjan mediassa, taidenäyttelyssä ja postimerkkisarjassa. Tutkimuspolkuni johti minut testaamaan laajasti käytössä olevia tapoja tutkia ja raportoida tuloksiani: perinteistä tutkimuskirjoittamista, taiteellista ja suunnittelullista lähestymistapaa ja *practitioner's essay* -muotoista artikkelia. Näyttelyn muodossa esitetty taiteellinen osio perustui pitkälti vapaaseen, intuitiiviseen työskentelyyn, ja sitä seurannut postimerkkien suunnittelu -osio tyypilliseen graafisen suunnittelun toimeksiantoon. Tutkimuskonteksti asetti taiteellisen – ja suunnittelutyöskentelyn tutkimuksen palvelukseen. Taidenäyttelystä johti liukuma kaupalliseen suunnittelutyöhön ja samalla taidekuvan ja käyttökuvan erojen ja yhtäläisyyksien tarkasteluun, josta muodostuikin tärkeä kysymys tutkimuksessa. Semiootikko ja graafinen suunnittelija Steven Skaggs (2017, xiv) toteaa: "...the graphic design studio provides an ideal laboratory for semiotic concepts, one that is worth greater investigation." Myös van Leeuwen (2005a, 43–44) painottaa, että suunnittelualan reflektiiviset ja innovatiiviset praktikot ovat myös semiootikkoja ja poistavat keinotekoisien rajan taiteellisen ja tutkimuksellisen toiminnan välillä.

Kuitenkin hiljaisen, kokemuksellisen tiedon saattaminen tutkijayhteisön tietoisuuteen vaatii myös käsitteellistämistä. Näen, että tutkijoiden keskustelu on tie viedä myös suunnittelullista ajattelua eteenpäin: tämä käytännön ja teorian vuorovaikutus taas vaatii ajatusten vaihtoa, joka useimmiten perustuu tutkimuskirjoittamiseen. Tutkimukseni toinen artikkeli *Happy hearts do not hang down* (2020) koettelee tätä tekstin ylivaltaa: Silloin, kun tutkimusaineisto on visuaalista, näyttäminen on raportoinnissa usein kertomista tehokkaampaa. Katson, että taiteellisella ja suunnittelullisella toiminnallani en pelkästään tuottanut itselleni aineistoa, jota prosessien jälkeen analysoida multimodaalisuuden kehyksessä. Käytännön taiteelliset ja suunnittelulliset prosessit ovat tutkimusta taiteen ja designin kautta – tätä pelkkä teoreettinen lukeneisuus ei voi korvata. On eri asia kokea asiat kantapään kautta kuin vain kuulla niistä puhuttavan. Toisaalta, ilman tieteen sisäistä vuorovaikutusta nämä kokemukset jäisivät vaille kriittistä tarkastelua tai ainakin vaille sanallisesti jakamista.

Tutkimuksen myötä syntyi uusia kysymyksiä, joita avaan luvussa 4. Huomasin, että projekteissani en niinkään tuottanut merkityksiä vaan *tunnelmia* (*mood*). Nämä tunnelmat syntyivät mielestäni multimodaalisesti, useiden semioottisten resurssien yhteisvaikutuksesta. Heräsi kysymys *tyylistä* tunnelman kantajana, aktiivisena semioottisena resurssina. Iso osa tutkimustyöni loppuvaiheesta kului tyylin käsitteen asemointiin multimodaalisuuden tutkimuksen käsite-viidakossa. Tyylistä puhutaan multimodaalisessa sosiaalisemiotiikassa myös *lifestyle* -käsitteen alla. Nykyihminen luo tyyliä multimodaalisesti: Elämäntyyli ei ulotu vain julisteisiin, joita hän poimii seinilleen tai postimerkkeihin, joita hän valitsee ystävänpäivän tervehdyksiin, vaan

myös pukeutumiseen, kodin sisustukseen, elokuvamakuun ja niin edelleen. Tyyli-valinnoilla viestitään semioottisesti myös asenteita ja maailmankuvaa. Suunnittelijan oma elämäntyyli taas vaikuttaa hänen luomiensa tuotteiden tyyliin. Markkinoille tullessaan suunnittelemani postimerkit asettuivat osaksi sosiaalis-semioottista tyyli-ilmapiiiriä. Käyttökuvan suosioon vaikuttaa se, kuinka hyvin kuva resonoi tähän ilmapiiiriin.

Tutkimusprosessin kuluessa loin henkilökohtaisen kuvitustyylin, jota olen sittemmin soveltanut eri suunnittelutöissä. Henkilökohtaisella kuvitustyyllillä en tarkoita ainoaa tyyliä, jota toteutan. Vaikka kuvittajan persoona ja tausta saatavat näkyä visuaalisena ”äänensävyinä” hänen kaikissa töissään, vaikuttaa esimerkiksi esitystekniikan vaihtaminen visuaaliseen tyyliin. Käsitteelen tutkimuksessani yhtä visuaalista tyyliä, joka tutkimuksen aikana on kehittynyt ja ollut käytössä eri konteksteissa. Tutkimuksen keskeisenä lopputulemana onkin näkemys siitä, mistä ja miten yksilöllinen visuaalinen tyyli syntyy ja miten se käytännössä adaptoituu ja varioituu eri suunnittelukonteksteissa.

Suunnittelija on aina aikansa lapsi. Tuotoksissaan hän suodattaa ympäristönsä ja aikansa sosio-kulttuurista ”henkeä” yksilöllisen luovan toimintansa kautta. Siksi – vaikka kyseessä onkin väitöskirja eikä omaelämäkerta – on ehkä kuitenkin syytä vielä palata ajassa taaksepäin, akateemisen opintieni alkumetreille. Vuonna 1985, ollessani yhdeksäntoistavuotias tuore taideopiskelija, ympäristö loi eräänlaisen *atmosfäärin* opiskeluelämälle. Jyväskylän Seminaarin-mäen kampus koostuu vanhojen vaahteroiden varjostamista rakennuksista. Osa niistä on 1800-luvulta, osa vuosisadanvaihteen jugendtyyliä, osa edustaa Alvar Aallon funktionalismia ja taiteiden rakennukset A (*Athenaeum*) ja M (*Musica*) Arto Sipisen 1970-luvun rationaalista suorakul-maisuutta. Opintomme tarjosivat hiukan samanlaista tyylien ja aikakausi- en kirjoja: Kirjallisuuden tenteissä kahlasimme läpi eurooppalaisia klassikoita *Decameronesta* Dostojevskiin. Taide-kasvatuksen silloinen professori, filosofi Lauri Olavi Routila, luennoi muun muassa *Bauhausista*, ja plastisen sommittelun kurseilla taittelimmekin paljon valkoista kartonkia. Yleisopinnoissa opiskelimme antiikin kulttuuria, ja taidehistorian tentteihin valmistauduimme diahuoneiden hämärässä. Laudaturseminaareissa professori kehotti suhtautumaan postmodernismin käsitteeseen kriittisesti, koska sitä oltiin vasta muotoilemassa.

Vapaa-ajalla upposimme populaarikulttuuriin, joka sekin ammensi tyyliinsä monista lähteistä, mukaan lukien vaikkapa goottilaiset kauhutunnelmat *Damned* -yhtyeen vinylilevyjen kansissa – tai Enki Bilalin sarjakuvien unenomainen avaruusa- ajan Pariisi, jonne muinaisen Egyptin jumalat murtautuvat. Elokuissa esimerkiksi David Lynchin *Blue velvet* vei meidät oudon ristiriitaisiin tunnelmiin, joita alettiin kutsua postmoderneiksi. 70-luvun arkirealismen lapsina janosimme pois rationaalisen järjen maailmasta – tunteiden, historian ja outouden kokemusten äärelle. Näihin aikoihin löysin myös *Dear Mili* -kuvakirjan, jota tutkimukseni ensimmäisessä artikkelissa analysoin. Moni meistä alkoikin tutkia populaarikulttuuria – jos

sitä enää oli, sillä postmodernismi todellakin hälvensi rajaa kaunotaiteiden ja sen populaarien versojen välillä.

Populaarille käyttökuvalle on usein ominaista esittävyys. Myös kaikki tässä tutkimuksessa käsitellyt kuvat ovat esittäviä ja ammentavat naturalistisen representaation perinteestä. Modernismin abstraktiin taiteeseen tai nykytaiteen käsitteellisiin suuntauksiin verrattuna tällaisia kuvia pidetään usein helppoina tai pinnallisina. Yhdeksi kysymykseksi nousivatkin näennäisesti realistisen esitystavan semioottiset ulottuvuudet: Mikä muuttaa naturalistisen fantasiaksi? Miksi lumoudun vanhoista eläinkirjan kuvista ja liikutun 1600-luvun asetelmista?

Palatakseni emootioihin ja tunnelmiin olen tutkimuksen kuluessa ajautunut kysymään, miksi päädyn tuottamaan tietynlaisia tunnelmia ja esittämään niitä tietynlaisen tyylin kautta. Funktionaaliseen lingvistiikkaan perustuva multimodaalisen kommunikaation malli jättää keskusteluun jonkinmoisen aukon. Se ei sisällä emotionaalista funktiota, eikä ehkä tarjoa tarpeeksi tilaa ekspressiivisyydelle ja luovuudelle. (Ks. myös van Leeuwen 2005a, 79.) Lingvistiikkaan pohjaava visuaalisen aineiston tulkintamalli edellyttää aineistolta toimijaa, toimintaa ja toiminnan kohdetta. Voiko siihen nojata analysoitaessa kuvaa, joka esittää vaikkapa kukan kaltaisia elementtejä viitteellisessä, tummassa taustassa? Tätä testaan taidenäyttelyn ja postimerkki-designin kontekstissa.

Ja koska aika ei pysähdy, eikä yliopiston kirjastokaan enää täyty kortistokaapeista vaan sohvista ja tietokonepisteistä, niin minäkin – ajassa, jonka ismiä taas määrittelemme – sukelsin elektronisten lähteiden valtamereen pyrkimyksenäni täyttää viitekehykseni emotionaalisen ja poeettisen funktion kohdalla oleva aukko. Tutkimuksen taiteelliset ja suunnittelulliset prosessit johdattivat minut sellaisten keskustelujen äärelle, joissa käsitellään nostalgiaa, atmosfääriä, esteettistä kokemusta, luovaa prosessia, emootioita ja affekteja. Luvussa 4 käsittelen tutkimuksen praktisia osuuksia ja niistä syntyneitä havaintoja erityisesti visuaaliseen tyyliin liittyen – samalla sitoen tuloksia multimodaaliseen merkityksenantoon liittyvään viitekehykseen. Multimodaalisuuden tutkimukselle on tyypillistä monitieteisyys: keskustelu määräytyy pitkälti tutkittavan kohteen kautta. Tästä syystä olen liittänyt mukaan muun muassa graafisen suunnittelun, postmodernismin, populaarikulttuurin, kuvakirjan, taidehistorian, estetiikan ja maun tutkimuksen näkökulmia. Vaikka tutkimuksen painopiste ei olekaan vastaanottajan tulkinnassa, suunnittelutyötä tehdään kuitenkin vastaanottaja mielessä. Siksi viittaan joissakin yhteyksissä myös työni saamaan palautteeseen.

Graafisen suunnittelun tutkimus on vielä nuorta. Toivon tutkimukseni osaltaan laajentavan alan akateemista keskustelua. Tässä väitöskirjassa hahmottelen kaupallisen kuvituskuvan asemaa osana graafisen suunnittelun kenttää ja sen multimodaalisia esityksiä – taidekuvan rajapinnalla, mutta silti syntyprosessiltaan ja funktioltaan siitä eroavana. Katson multimodaalisuuden tutkimusta tekijän perspektiivistä ja pohdin tyyliä semioottisena resurssina. Tutkimuksessa olen toiminut

taiteilijana, graafikkona ja tutkijana – ja lopulta todennut, että näennäisessä harmittomuudessaan suunnittelijan käyttämä tyyli on vahvasti sosiaalinen ja instituutio-naalinen, jopa poliittinen ilmiö.

## TUTKIMUSPOLKU JA TUTKIMUKSEN OSAT

Tutkimus käsittelee fiktiivistä kuvaa eri konteksteissa, jossa kuva on vain osa multimodaalista kokonaisuutta. Koska aineistossani kuvalla on moodina keskeinen asema, sen rooli painottuu analyysissä. Kiinnitän huomioni kuvan lisäksi myös muihin semioottisiin resursseihin tutkiessani kuvakirjan, taidenäyttelyn ja postimerkkisarjan multimodaalisia kokonaisuuksia.

Tutkimus rakentuu neljästä osiosta, jotka esitellään luvussa 3. Ensimmäisen osan muodostaa artikkeli *Mysterious mood – Overall design as conveyer of meaning in Maurice Sendak's picturebook Dear Mili* (2019). Koin itselleni tutuimmaksi tavaksi aloittaa perinteisellä tutkimusartikkelilla, jossa analysoin jonkun toisen henkilön (tai oikeammin henkilöiden) tekemää teosta. Artikkelini esittää multimodaalisen semioottisen analyysin Maurice Sendakin kuvittamasta *Dear Mili* -kuvakirjasta, jonka tekstinä on Wilhelm Grimmin aiemmin julkaisematon satu. Osoitan, kuinka kirjan materiaalien ja kirjamedialle ominaisten tekijöiden kuten koon, muodon, sidonnan, käytettyjen kansimateriaalien ja paperin, nimilehtien ja esipuheen, typografian, taiton ja kuvitusten avulla syntyy tietynlainen yleisvaikutelma ja jopa oletus genrestä ja kohderyhmästä (ks. myös Nodelman 1990, 37). *Dear Milin* ensimmäinen painos julkaistiin vuonna 1988, joten tutkin siis oikeastaan jo historiallista graafisen suunnittelun esitystä. Kuten artikkelin otsikkokin kertoo, valitsin kyseisen kirjan, koska halusin selvittää, millä keinoin kirjan vahva mystinen ja kaukainen aikoihin johdettava, aikuista lukija-katsojaakin puhutteleva tunnelma on luotu. Toki se, että reagoin kirjaan niin voimakkaasti, osoittaa sen vastanneen myös henkilökohtaisiin mieltymyksiini ja tyyli-ihanteisiin.

Tutkimuksella oletetaan yleensä olevan selkeä, ennalta määritelty tutkimustehtävä. Taiteelliseen tai suunnittelun käytäntöön pohjaavassa tutkimuksessa ei oman kokemukseni mukaan voi tutkimustehtävää kovin rajatusti asettaa. Sen taiteellisen prosessin alussa, joka myöhemmin johti tutkimuksen toiseen osaan, *Satumetsä / Fantasy Forest* -näyttelyyn, en vielä edes ajatellut teosten näytteille asettamista saati näyttelyn liittämistä väitöskirjaani. Prosessi eteni tekemisen palosta. Kesällä 2015 aloin rakennella lähimetsästä keräämistäni luonnonelementeistä ja – muun muassa akvaarioissa ja kukkaruukuissakin koristeina käytetyistä – kirkkaista, litteistä mosaiikki-lasi”pisaroista” (*glass nuggets*) magneetteja työhuoneeni uuteen, metalliseen muistitauluun. Ihastuin tuloksiin ja tilasin verkkokaupasta suurempia, paperipainon kaltaisia, teollisesti valmistettuja lasia. Isommissa ”lasikuplissa” esityksen pinta-ala lisääntyi, ja yhdistelin sammalia ja jäkälää, hyönteisten kuivat-

tuja siipiä ja eri menetelmillä tekemiäni taustoja. Kun huomasin, että teollisesti tuotettujen kuplien muoto ja rakenne ei vastannut haluamaani tunnelmaa, tilasin lasinpuhaltajalta joukon lasisia puolipalloja, joiden olemus oli orgaanisempi ja vaihtelevampi. Lasi ja kuvitettujen taustojen ja luonnonelementtien yhdistely sai realistiset elementit näyttämään maagisina.

Graafikkona aloin pian sovittaa ideaa myös kaksiulotteiseen kuvaan. Kehittelin tekniikkaa, jossa yhdistyi luonnonelementtien skannaus ja digitaalinen kollaasi, muokkaus ja maalaus Photoshopissa. Huomasin, että näissäkin teoksissa syntyi epätodellinen, unenomainen tunnelma. Lopulta, vuonna 2016, syntyi näyttely *Satumetsä / Fantasy Forest*, jossa oli esillä lasisia Satumetsän kastepisaroihin ja kaksi digitaalista teosta julisteformaatissa. Myös näyttelytilan suunnittelussa pyrin vahvistamaan teosten tunnelmaa. Sain siis projektissa vastauksia kysymykseen, kuinka realistisista elementeistä rakennettuihin fiktiivisiin teoksiin ja niistä koostuvaan näyttelyyn syntyy mystinen, epätodellinen tunnelma multimodaalisin keinoin. Samoin huomasin, että olin kehittänyt henkilökohtaisen tekniikan ja kuvitustyylin, jolle epätodellisen tunnelman lisäksi oli ominaista melankolinen pohjavire.

Samana vuonna Posti Group järjesti yhdessä Grafia- ja Kuvittajat-järjestöjen kanssa ystävänpäivän postimerkin suunnittelukilpailun. Päätin osallistua ja tehdä vaaditun viiden postimerkin sarjan jo näyttelytyöissä kehittelemälläni tekniikalla ja tyyllillä. Tässä vaiheessa konteksti vaikutti jo valintoihini. Suunnittelijana otin tietoisesti huomioon merkitykset, joita oletin yleisön ja tilaajan odottavan. Muokasin kilpailutyön kukka- ja luontoaiheet sydänmuodon pohjalta, mutta pyrin säilyttämään näyttelytyöissäni saavuttamani kokonaistunnelman. Tummalla taustalla ja dramaattisella valaistuksella arvelin haastavani ystävänpäivän tyyppilisintä kuvastoa. Sijoituin kuitenkin kilpailussa toiselle sijalle juryn luonnehtiessa työtäni ”herkäksi ja runolliseksi”. Posti tilasi minulta vuoden 2018 ystävänpäivän merkisarjan oheistuotteineen.

Tutkimukseni kolmas osio muodostuu postimerkkisarjan suunnittelusta, jossa multimodaalisia semioottisia resursseja käytetään fiktiivisen kuvituskuvan ja postimerkki-median ja -genren luomassa kaupallisessa kontekstissa. Vuoden kestäneen suunnitteluprosessin aikana postimerkin tuottamia merkityksiä ja mielikuvia muokattiin Postin visuaalisen johtajan ja Postin taidetoimikunnan palautteen perusteella. Neljännessä osiossa, artikkelissa *Happy hearts do not hang down. Design process of Valentine's day postage stamps of Finland* (2020), käsittelen tätä graafisen suunnittelun prosessia eri versioista lopullisiin merkkeihin multimodaalisen tyylin adaptaation näkökulmasta.

Luvun 4 tarkoituksena on avata edelliseen lukuun sisältyvien artikkelien ja taide- ja design-osioiden tutkimuksellista antia. Siten se muodostaa laajennuksen, jossa pohdin tutkimuksen tuloksia ja kysymyksiä, joita prosessista nousi. Analysoin ensin *Fantasy Forest* -näyttelyyn liittyvän luovan prosessin ja siitä tekemäni havainnot. Keskiössä on henkilökohtaisen tyylin kehittyminen taiteellisessa projek-



tissa. Vaikka kuvaankin taiteellisessa osiossa syntyneen tyylin sovittamista postimerkin käyttökuvaan *Happy Hearts* -artikkelissa, koen artikkelin suppeuden takia tarpeelliseksi käsitellä postimerkkejä yksityiskohtaisemmin tässä luvussa. Kuvaan suunnittelun muuttunutta kontekstia postimerkin median ja ystävänpäivän postimerkin genren ja niihin liittyvien diskurssien osalta. Analysoin suunnittelemaani postimerkkisarjaa suhteessa suomalaisen ystävänpäivän postimerkin visuaalisen genren jo muodostuneisiin tyylikonventioihin.

## 2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS: VISUAALINEN KIELIOPPI JA MULTIMODAALISUUS

Tässä luvussa käsittelen teoreettisen viitekehýkseni, multimodaalisuuden tutkimuksen, tiedonkäsitystá, joka pohjautuu sosiaaliseen konstruktionismiin. Multimodaalisuuden tutkimus puolestaan liittyy laajempaan sosiaalisemiotiikan tutkimusalaan. Siinä kaikki kommunikaatio náhdään multimodaalisena ja tutkimuskohteet vaihtelevat. Kressin ja van Leeuwenin visuaalinen kieliooppi pohjaa funktionaalisen lingvistiikan teoriaan. Multimodaalisesti kieli ja teksti náhdään myös laajemmin kuin verbaalisena kielenä tai tekstinä. Voimme viestiä myös esimerkiksi eleillä, äänensävyllä, väreillä, muodoilla ja materiaaleilla. Lingvistinen nákökulma painottaa muiden kuin kielellisten kommunikaatiomuotojen vertailua suhteessa kieleen ja niiden sovittamista lingvististen funktioiden malliin. Väitöskirjaprosessin aikana olen jatkuvasti joutunut arvioimaan *moodin* käsitteen toimivuutta käytännön prosessissa. Olen työskennellyt pääasiassa kuvan, värin, typografian ja komposition moodeilla. Keskeiseksi on noussut myös tuottamieni taide- ja muotoilutuotteiden materiaalisuus semioottisena resurssina. Materiaalisuus puolestaan liittyy läheisesti käytettyyn mediaan ja esitystekniikkaan. Taiteilijana ja suunnittelijana olen toiminut eri konteksteissa, jolloin genren käsite suunnittelua ja tulkintaa ohjaavana piirteenä tulee merkitykselliseksi. Tuntemukseni siitä, että multimodaalinen kokonaisuus omissa töissáni on valjastettu ennen muuta välittömán tunnelman ja emotionaalisten vaikutusten luomiseen, johti minut pohtimaan tyyliá multimodaalisuuden kontekstissa.

Eri suunnittelullisten osa-alueiden vaikutusta kokonaisuuteen on tutkittu myös multimodaalisuuden tutkimuksen ulkopuolella. Voidaankin sanoa, että ajatus verbaalisesta kielestä hallitsevana kommunikaation muotona kyseenalaistui sitä mukaa, kun kuvien massatuotanto mahdollistui. Tämä voidaan náhdä esimerkiksi oppikirjojen lisääntyneenä visuaalisuutena toisen maailmansodan jälkeen. Laajemmin ilmiötä kutsutaan myös *visuaaliseksi käánteeksi*, koko kulttuurin ja ihmisten jokapäiváisen elämämpiirin, esimerkiksi identiteettien visualisoitumisena. (Kress 2010, 141–143; Sandywell & Heywood 2011; 13, 19.) Kirjallisuuden tutkimuksessa Gérard Genetten (2001) ajatus peritekstien, kirjan fyysisen ja visuaalisen designin, vaikutuksesta tulkintaan on läheistä sukua multimodaalisuuden tutkimukselle. Osittain Genetten innoittamana on sarjakuvan ja kuvakirjan tutkimuksessa tutkittu kuvan ja tekstin suhdetta ja tekstin, kuvien ja design-elementtien yhteisvaikutusta (esim. Nikolajeva & Scott 2001, Nodelman 1990). Visuaaliseen káán-

teeseen myöhemmin liittynyt *digitaalinen käänne* on sekin sidoksissa teknologian kehittymiseen. Digitaalisuus on luonut uusia haasteita kommunikaation tutkimukseen: puhutaankin jo multimodaalisesta käänteestä. (Bateman et al. 2017; 224, 12.) Useat multimodaalisuuden tutkijat analysoivatkin erilaisia digitaalisen median tekstejä kuten verkkosivuja.

## JUURET SOSIAALISEMIOTIIKASSA JA LINGVISTIIKASSA

Sosiaalisemiottiikka nojaa sosiaalisen konstruktionismin tiedonkäsitykseen, jossa myös tieto nähdään historiallis-kulttuurisesti, sosiaalisesti muodostuvana. Tämä relativistinen asenne tietoon ja tieteeseen tarkoittaa, että totuus nähdään inhimillisen ajattelun tuotteena, ei ulkoisen reaali maailman objektiivisena ilmiönä. Se, mitä kulloinkin pidetään totena, määrittyy ajankohdan ja kulttuurin piirissä. Sosiaaliset olosuhteet ja siten myös totuus on jatkuvassa muutoksessa, ja tutkimus kohdistuukin siihen, kuinka ja miksi tietynlainen ilmiö tai totuus rakentui. Olemme yksilöinä kiinnittyneet siis lukemattomien ”äänten” – menneiden ja nykyisten – verkostoon. Rakennamme todellisuutta ja omaa ja toisten identiteettiä symbolisessa vuorovaikutuksessa, jossa kieli – sosiaalisesti rakentuneena ja jaettuna symbolisten merkitysten systeeminä – nähdään keskeisenä. Diskursseissa, joita voi puheen ja kirjoitetun kielen lisäksi rakentua myös muissa representaatioissa kuten kuissa, elokuvissa ja jopa rakennuksissa tai muissa fyysisissä tiloissa, rakennamme ja ylläpidämme käsityksiä ilmiöistä. Diskurssit voidaan nähdä myös vallan välineinä: niissä rakennetaan ”oikeaa” tapaa ajatella, puhua tai esittää asioita. Siksi tutkimuksen tehtävänä voi olla tällaisten valta-asetelmien kriittinen tarkastelu. (Burr 2015; Detel 2015.)

Esimerkiksi taiteen ja designin ”ismit” eivät siis ole irrallisia ajalle ominaisista laajemmista yhteiskunnallisista ideologioista. Van Leeuwen esittää, että esimerkiksi funktionalismi värittää koko 1900-luvun kulttuuria ja ajattelua. Käytännöt, jotka aikaisemmin olivat perustuneet traditioon ja estetiikkaan, nähtiin nyt sosiaalisten ja funktionaalisten päämäärien toteuttajina. Esimerkiksi 1920-luvun työläisten asuintalossa ikkunat oli arkkitehtonisesti tarkoituksellisesti sijoitettu seinän yläosaan, jotta asukkaat oppisivat pois tavastaan roikkua ikkunoista keskenään jutustellen, ja kääntyisivät uutena yhteiskunnallisena ideaalina pidetyn ydinperheen puoleen. (van Leeuwen 2005a, 69.) Sosiologian puolella puhuttiin yhteiskunnasta sosiaalisena organismina ja uskontokin nähtiin yhteisön yhtenäisyyttä palvelevasta funktiosta käsin. 1960- ja 70-luvuilla funktionalismi arkkitehtuurissa alkoi kääntyä postmoderniin: rakennusten fasadit säilytettiin, vaikka itse muu rakennus nykyaikaistettiin. Visuaalisuus ja symbolisuus korvasivat *form follows function* -ajattelun. Sosiologiassa huomio siirtyi makrotason yhtenäisyydestä mikrotasoihin, vähemmistöihin ja alakulttuureihin. (van Leeuwen 2005a, 72–74.) Van Leeuwen määrittelee sosiaalisemiottiikan kolme keskeistä tutkimuskohdetta, joista ensimmäinen on semioottisten

resurssien ja niiden historian tutkiminen. Toinen keskeinen alue on semioottisten käytäntöjen tutkiminen, joka kohdistuu semioottisten resurssien käyttöön erityisissä sosiaalisissa, kulttuurisissa konteksteissa. Kolmas tutkimuskohde on semioottinen muutos. (van Leeuwen 2005a; van Leeuwen 2011b, 1.)

Terminä multimodaalisuus pohjautuu 1920-luvun havaintopsykologiaan. Tuolloin sillä tarkoitettiin vaikutusta, joka eri aisteihin perustuvilla havainnoilla oli toisiinsa. Havainnon katsottiin siis yhdistävän informaatiota, jota vastaanotettiin eri aisteilla. Myöhemmin lingvistikot yhdistivät multimodaalisuuden kommunikatioon ja alettiin tutkia yksittäisten sanojen tai lauseiden sijaan kommunikatio-kokonaisuuksia, nonverbaalia kommunikatiota ja ajankohtaisia, kuvaa ja tekstiä yhdistäviä tekstejä. Ajan myötä painopiste siirtyi eri moodien yleisiin ominaisuuksiin ja yhteisvaikutukseen multimodaalisessa kokonaisuudessa. 1930- ja 40-luvuilla Prahan koulukunta laajensi lingvistiikkaa visuaaliseen taiteeseen ja teatterin non-verbaalisiin piirteisiin. 1960-luvulla Pariisin koulun strukturalistiset semiootikot, erityisesti Roland Barthes, sovelsivat multimodaalisuuden ajatusta muun muassa populaarikulttuurin ja joukkoviestinnän analysointiin. Amerikassa lingvistikot suuntasivat huomionsa puhuttuun kieleen ja nonverbaaliseen kommunikatioon. Neljäs, 1990-luvulla kehkeytynyt koulukunta, johon Kressin ja van Leeuwenin teorit sisältyvät, sai innoitusta M. A. K. Hallidayn lingvistiikasta. Tämä koulukunta on laajentanut multimodaalisuuden käsitettä yhä moninaisempiin multimodaalisen kommunikaation resursseihin, moodeihin. (van Leeuwen 2011a, 549.)

Kressin ja van Leeuwenin ensimmäinen johdatus visuaaliseen kielioppiin, *Reading Images. The Grammar of visual design* julkaistiin vuonna 1996. Vuonna 2006 teoksesta otettiin toinen, muokattu painos, jossa tekijät pyrkivät vastaamaan teoksesta esitettyyn kritiikkiin. Charles Forceville kritisoi teoriaa sen yksipuolisesta sosiologisesta painotuksesta, luokittelujen epätarkkuudesta, analysoitavien kuvien mielivaltaisesta valinnasta ja analyysien subjektiivisuudesta. Hän korostaa, että visuaalisen kieliopin teoriaa tulisi testata lisää empiirisesti. (Forceville 1999.) Näen oman tutkimukseni yhtenä tämän teorian empiirisistä testauksista.

Visuaalinen kielioppi ja sen multimodaaliset laajennukset voidaan nähdä jatkumona. *Reading Images* -teoksessa keskitytään kuvan ja komposition visuaaliseen kielioppiin. Sittenmin kirjoittajat havaitsivat, että arkipäivän visuaalis-verbaalisissa, nonlineaarisissa teksteissä kuvan lisäksi myös muilla elementeillä kuten värillä (Kress & van Leeuwen 2002; van Leeuwen 2011b) ja typografialla (van Leeuwen 2006) on tärkeä merkitys semioottisessa kokonaisuudessa.

## MOODI VAI SEMIOOTTINEN RESURSSI

Kressin ja van Leeuwenin edustamassa multimodaalisessa sosiaalisemiotiikassa Hallidayn esittämät kielen sosiaaliset metafunktiot nähdään edellytyksenä sille,

että jotakin ei-kielellistä elementtiä voidaan pitää kieleen rinnastettavana semioottisena järjestelmänä, moodina. Tällöin semioottisen resurssin tulisi toimia kolmella tasolla: ideationaalisesti, ymmärryksen kautta syntyvänä representaationa maailmasta, interpersonaaalisesti, pyrkimyksenä vaikuttaa toisiin ja ilmaista asennetta suhteessa representoitavaan sekä tekstuaalisesti, kahden ensimmäisen funktion representaatio-vuorovaikutus -kokonaisuuksina. (Ks. van Leeuwen 2005a, 77; Kress 2010, 87.) Moodi on luonteeltaan sosiaalinen ja kommunikatiivinen. Esimerkiksi värin ideationaalisena funktiona voidaan nähdä vaikkapa liput, värikoodit ja tunnusvärit. Interpersonaaalisesti se toimii varoitusväreissä, valtapukeutumisessa, väriterapiassa ja niin edelleen. Tekstuaalista funktiota taas toteuttavat esimerkiksi kartat tai rakennuksen eri osia erottelevat värit, jotka samalla luovat koherentin kokonaisuuden. Värit voivat kuitenkin täyttää metafunktioita samanaikaisesti. (van Leeuwen 2011b, 10–12.)

Useissa kirjoituksissaan Kress ja van Leeuwen pyrkivät todistamaan, että tietty resurssi – esimerkiksi väri, typografia tai *layout* (ks. esim. Kress 2010, 88–92) – täyttää funktionaalisen lingvistiikan muodolliset ehdot ja siten voidaan nimetä moodiksi. Multimodaalinen näkökulma haastaa käsitystä kielestä muuttumattomana ja ainoana semioottisena järjestelmänä. Jos kysytään, voiko vaikkapa fontti tai väri olla moodi, vastaus riippuu siitä, katsotaanko asiaa muodollisesta vai sosiaalisesta näkökulmasta. Sosiaalisesta näkökulmasta moodi on kulttuurista riippuvainen ja sosiaalisesti muotoutuva merkityksen tuottamisen resurssi. Esimerkiksi typografiaa on pitkään pidetty vain näkymättömänä työkaluna, jolla tekstisisältö välitetään lukijalle. Länsimaisessa kulttuurissa, typografisten valintojen tultua digitalisoitumisen myötä yhä useampien ulottuville, typografian käyttö ja ymmärrys moodina on lisääntynyt. (Kress 2010, 87–88.) Nykyisin moni lapsi ja nuori tuntee sanan fontti ja myös käyttää typografisia valintoja merkitysten luontiin sosiaalisessa kommunikaatiossa, eikä typografian ilmaisevuus olekaan enää vain graafisten suunnittelijoiden ammattiryhmään sidottua. Moodille on siis ominaista, että sen merkityspotentialit muodostuvat toistuvassa sosiaalisessa käytössä tietyn kulttuurin tai yhteisön sisällä. Yhä uudet elementit designissa voivat tässä mielessä saavuttaa moodin aseman, jos niitä aletaan käyttää tietyn ryhmän keskuudessa moodin tavoin. (emt.) Tämän tutkimuksen kannalta näyttäytyy kiinnostavana juuri moodien kulttuurihistoria sosiaalisen muovautumisen mielessä. Taiteen tai designin merkitykset – tullakseen ymmärretyiksi – nojaavat jo aikaisemmin tuttuihin esityskonventioihin (moodien käyttöön), mutta ne myös muokkaavat niitä tai jopa luovat uusia. Uinuvien merkitysresurssien siirtyminen moodeiksi liittyy semioottisen muutoksen tutkimiseen.

Se, milloin jokin elementti täyttää moodin funktionaaliseen lingvistiikkaan pohjautuvat ehdot, jää epäselväksi tai vähintäänkin avoimeksi. Hallidayn kolme metafunktiota kuvataan niin väljinä ja abstrakteina, että miltei mikä tahansa esitys voidaan sovittaa näihin funktioihin (Bateman et al. 2017, 49). Esimerkiksi John

Bateman (2008, 1) keskittyessään multimodaalisten dokumenttien analyysiin lukee moodeiksi kaikki dokumentin visuaaliset elementit, jotka liittyvät informaation esittämiseen. Charles Forceville puolestaan toteaa, että siirryttäessä monomodaalisuudesta multimodaalisen moodin määrittelyyn on mahdotonta esittää tyydyttävää määritelmää moodeille tai tehdä niistä täydellistä listaa. Hän kuitenkin ehdottaa, että vähintään seuraavat semioottiset resurssit luokitellaan moodeiksi: kuvalliset merkit, kirjoitetut merkit, eleet, ääni, tuoksut, maku ja kosketus. Tässäkin eri aisteihin perustuvassa luokittelussa esimerkiksi typografia sijoittuu johonkin kirjoitetun ja kuvallisen moodin välimaastoon. (Forceville 2009, 23.)

Tässä tutkimuksessa koen tarpeettomaksi sovittaa moodin käsitettä funktionaalisen kielioopin muodolliseen määritelmään. Päämääräni ei ole tutkia, onko jokin semioottinen resurssi muodollisesti määriteltävissä moodiksi. Selvyyden vuoksi käytän termiä moodi vain sellaisten resurssien kohdalla, jotka tähän asti on nimetty moodeiksi, ja muissa tapauksissa puhun semioottisesta resurssista. Moodien ja muiden semioottisten resurssien yhdessä luoman merkityskokonaisuuden näen kuitenkin olevan multimodaalinen kokonaisuus. Käytän multimodaalisesta kokonaisuudesta (taidenäyttely, kuvakirja, postimerkki, kuva) myös nimitystä esitys. Graafisen suunnittelun semiotiikasta kirjoittaessaan Steven Skaggs käyttää termiä esitys (*display*) kuvaamaan tarkoituksellisesti tehtyä viestikokonaisuutta: maisema ei ole esitys, mutta siitä tehty kuva on. (Skaggs 2017, 51–53.)

Moodeja ei voida suoraan käyttää korvaamaan toisiaan: sitä, mikä voidaan ilmaista vaikka puheella, ei voida toistaa samalla tavoin vaikkapa kirjoitetulla tekstillä. Eri moodeilla on erityiset materiaaliset vahvuutensa, affordanssit. Affordansseilla tarkoitetaan kaikkia niitä semioottisia mahdollisuuksia, joista osa vasta odottaa tulewansa otetuksi semioottiseen käyttöön. Jo käyttöön otettuja mahdollisuuksia kutsutaan merkityspotentiaaleiksi. Esimerkiksi äänen materiaali voi muodostaa hyvin erilaisia moodeja, kuten musiikkia, vihellystä tai puhetta. Ääni toimii ajassa, jolloin sen potentiaalina on äänen jousto ilmaista esimerkiksi puheen intonaatioiden avulla. Kirjoitettu teksti taas toimii tilassa ja materialisoituu graafisin keinoin typografian moodissa. Moodi yhdistää materiaaliin kuuluvat ja sosiaaliseen käyttöön kuuluvat tekijät. Siten moodit ovat samaan aikaan sekä erilaisia, että samanlaisia. Erilaisia siinä, että niiden materiaalisuus tarjoaa erilaiset affordanssit niiden sosiaaliseen muotoilemiseen, ja samanlaisia siinä, että niiden merkityspotentiaaleja on muovannut tietty sosiaalinen yhteisö tiettyinä aikana täyttämään sen yhteisön kommunikaatiotarpeita. (Kress 2010, 79–83.)

## MULTIMODAALINEN SIPULI

Moodit yhdessä muodostavat tulkinnallisen kokonaisuuden, jota kutsutaan myös termillä *multimodal ensemble* (Kress & van Leeuwen 2006, 41). Tässä orkestraa-



tiossa moodit usein läpäisevät toisensa: esimerkiksi kuva moodina sisältää värin ja komposition moodit. Typografian visuaaliseen moodiin sekoittuu tuntoaistin kautta tekstin alustana käytetyn paperin materiaalisuus. Moodi voi myös liikkua mediasta toiseen (Stöckl 2004, 11.) Esimerkiksi kuva voi esiintyä staattisena painetussa mediassa tai liikkuvana elokuvassa. Multimodaalisessa kokonaisuudessa moodit voivat kaventaa tai tarkentaa toistensa merkityksiä. Ne voivat myös toimia eriaistaisesti toistensa merkityksiä myötäilemällä tai kontrapunktisesti. (Ks. myös van Leeuwen 2006, 144; Siefkes & Arielli 2017, 159–169.)

## KUVA

Kuva itsessään on multimodaalinen ja sulkee merkityspotentialinsa piiriin myös muita moodeja kuten värin ja komposition. Kuvassa voi esiintyä tunnistettavia toimijoita, kuten ihmisiä tai eläimiä. Toimijoiden keskinäisiä ja toisaalta kuvan ja katsojan välisiä suhteita luodaan vektoreilla, joita syntyy henkilöiden asennoista tai esimerkiksi katseen suunnasta. Kun kuvan henkilö katsoo suoraan lukijaan/katsojaan, syntyy niin kutsuttu *demand-katse*, joka haastaa vastaanottajaa osallistumaan: kuvan tekijä ikään kuin odottaa vastaanottajalta reaktiota. Toinen, vastakkainen tapa hyödyntää katsekontaktia, on niin kutsuttu *offer-katse*. Siinä kuvan henkilöahmon ja katsoja välille ei synny suoraa katsekontaktia, jolloin henkilöahmo näyttäytyy katsojalle objektina, kontemplaation kohteena. (Kress & van Leeuwen 2006, 119.) Vaikka katseen luomat merkitykset ovatkin Kressin ja van Leeuwenin esimerkeissä toiminnallisia, niillä on fiktiivisessä kuvassa vahva vaikutus kuvan herättämään tunnelmaan: *offer-katseet* voivat olla mystisen verhottuja ja *demand-katsekin* voi tukea kokonaistunnelman arvoituksellisuutta. Katseen luomien suhteiden lisäksi kuvan merkityksiä voidaan luoda kuvakulmalla ja -etäisyydellä (Kress & van Leeuwen 2006, 124–148), joilla luodaan paitsi katsojan asemaa – ja samalla asennetta – suhteessa kuvattavaan, myös kuvan henkilöahmon emotionaalista asemaa. Jos henkilöä esimerkiksi kuvataan etäisyyden päästä, hiukan alaviistosta ja hänen katseensa on suunnattu kaukaisuuteen, on vaikutelma aivan toinen, kuin jos hänet kuvataan lähikuvassa, yläviistosta ja hän kohdistaa katsojaan vaativan *demand-katseen*.

Kuvan kannalta oleellinen resurssi on modaliteetti, se, kuinka totena (*true*) tai todenmukaisena (*real*) kuva on esitetty. Kyseessä on sosiaalisesti ja kulttuurisesti luotu todenmukaisuus: ei absoluuttinen totuus vaan se, miten kuva haluaa meidän tulkitsevan sen totuudellisuutta. Paitsi kuvan esitystapoihin, modaliteetti on sidoksissa genreen ja mediaan: pidämme valokuvaa medianäkökulmalla kuin piirrosta. Sanomalehden genren totuususkon on sidoksissa valokuvan totuususkoon. Usko valokuvan totuudellisuuteen elää meissä vielä digitaalisen kuvamuokkauksenkin aikana. (Kress & van Leeuwen 2006, 154.) Kuitenkaan ei tarvitse kuin tehdä internetissä kuvahaku sanoilla ”The biggest cat in the world”, niin valokuvan korkeaan modaliteettiin liittyvä kuvauskomme on kriisissä.

Modaliteetti tarjoaa vastaanottajalle myös koodausorientaation, joka on samalla sidoksissa esimerkiksi genren ja median luomaan kontekstiin. Naturalistisessa modaliteetissa ja sitä vastaavassa tulkintaorientaatiossa totuuskriteri liittyy havaintoon: tämä miteettisyyteen perustuva traditio huipentui modernin värivalokuvan keksimiseen. Naturalistista modaliteettia siis määrittää pitkälti kunkin ajan realistisen esittämisen teknologia, jonka jatkuva kehitys esimerkiksi värien toiston ja kuvan tarkkuuden osalta luultavasti hiljalleen muuttaa myös käsitystämme kuvan modaliteetista. Esimerkiksi mustavalkoisen valokuvan aikana ensimmäiset värivalokuvat koettiin epätodellisina, enemmän kuin totena (*more than real*). (Kress & van Leeuwen 2006, 158–166.) Muistan itse, kuinka kävin lehtivalokuvaajien näyttelyssä 2000-luvun alussa, jolloin uusimmat ja tarkimmat digikamerat olivat vielä lähinnä ammattilaisten käytössä. Isokokoisina tulostetut kuvat näyttivät minusta yliluonnollisen tarkoilta, surrealistisilta. Samankaltaisen, multimodaaliseen modaliteettiin liittyvän elämyksen koin, kun olin ollut useita vuosia käymättä elokuva-teatterissa lasteni ollessa pieniä. Kun sitten menin poikani kanssa, myös 2000-luvun alussa, katsomaan *Taru sormusten herrasta* -elokuva-trilogian ensimmäistä osaa, hämmennyin täysin. Tuntui, kuin olisin ollut keskellä totisinta fantasiaa, taistelussa örkkien ja heidän hyeenaratsujensa keskellä. Kuulin miekkojen viuhuvan ja fantasiapetojen murahtelevan kaikkialla ympärilläni. Elokuvan digitaaliteknologia ja elokuvateattereiden ääniteknologia oli kehittynyt muutamissa vuosissa niin, että fantasiaspektaakkelin korkea modaliteetti sai minut penkissäni kyyristymään ja sydämeni hakkaamaan. ”Diginatiivia” poikaani tämä huvitti. Kokemukseni on jälleen esimerkki Kressin ja van Leeuwenin (2006; 166) mainitsemasta, naturalistisen modaliteetin kriisistä suhteessa uusiin teknologioihin.

Naturalistisen modaliteetin ilmaisoita, markkereita, ovat kohteen yksityiskohden esittämisen taso, taustan yksityiskohtaisuuden esittäminen, syvyysvaikutelman esittäminen esimerkiksi perspektiivillä tai kohteiden asettamisella limittäin toistensa päälle, valaistuksen eli valon ja varjon luoma kolmiulotteisuus, kuvan kirkkausasteiden vaihtelu mustasta ja valkoisesta koko niiden väliseen skaalaan, värisävyjen skaala yksivärisestä maksimaaliseen sävyskalaan, värimodulaatio asteikolla täysin tasaisesta väripinnasta eri värien ja sävyjen maksimaalisen vaihteluun sekä värikylläisyys (saturaatio) värin puuttumisesta maksimaaliseen kylläisyyteen. Alhainen modaliteetti on kuvalla, jossa esitettävä kohteen yksityiskohtia ja sen taustaa hälvennetään, syvyysvaikutelmaa ei ole, vaan kuva on kaksiulotteinen niin perspektiivin kuin valon ja varjonkin suhteen, ja tasaisina pintoina esiintyviä värejä ovat vain musta ja valkoinen. Korkea modaliteetti on vastaavasti kuvassa, jossa kohde ja sen tausta esitetään yksityiskohtaisesti, syvyysvaikutelma syntyy perspektiivin ja valon ja varjon avulla sekä värit esiintyvät täysin moduloituina ja koko sävyvariaatiossaan. Naturalistinen modaliteetti voidaan nähdä janana abstraktiosta maksimaaliseen realismiin: siinä saavutetaan hyperrealistinen taso, jossa liioittelun kautta modaliteetti alkaa jälleen vähentyä. (Kress & van Leeuwen 2006, 160–163; van Leeuwen 2005a, 165–175; Machin 2016, 62–74.)

*Sensorinen koodausorientaatio* liitetään kuviin, joiden ensisijainen tehtävä on tuottaa aistimielihyvää ja vedota emotionaalisesti. Sensorisen tulkintaorientaation ”totuus” liittyy edellä kuvattuun naturalistisen modaliteetin ylittämiseen, sen ääripäähän, jolloin esityksestä tulee ”enemmän kuin totta” vaikkapa yksityiskohtaisen tarkkuuden, värin tai perspektiivin liioittelulla tai korostamisella. Värin affektiivisia ominaisuuksia käytetään luomaan sensorista modaliteettia. Se yhdistyy esimerkiksi mainos- ja käyttökuviin. Taiteessa se liittyy pyrkimyksiin kuvata unen tai hallusinaation kaltaisia aiheita: esimerkiksi Salvador Dalin maalauksissa toteutuu sensorinen modaliteetti. (Kress & van Leeuwen 2006, 165; Ravelli & van Leeuwen 2018.) Sisko Ylimartimo liittää yhdeksi satukuvan piirteeksi informatiivisen deformaation, joka ilmaisee vastaanottajalle, että on kyse toisesta, reaali maailmasta poikkeavasta todellisuudesta. Informatiivinen deformaatio voi toteutua esimerkiksi ylenpalttisenä kauneutena tai outoina, epätodellisina väreinä. (Ylimartimo 2002, 43–53.) Tässäkin on kyse sensorisesta modaliteetista.

*Abstrakti koodausorientaatio* liittyy tieteen visualisointeihin ja modernin taiteen vastaanottoon. Tällöin esityksen modaliteetti on sitä korkeampi, mitä paremmin se kuvaa jonkin asian abstrakteja kvaliteetteja, eliminoi yksilöllisen sekä yleistää ja käsitteellistää tietyn idean. *Teknologinen koodausorientaatio* liittyy Kressin ja van Leeuwenin mukaan esityksen käytännölliseen funktioon. Esityksen odotetaan olevan jonkinlaiset piirustukset tai sinikopio kohteestaan. Tällöin esimerkiksi väri vain värin vuoksi alentaa esityksen modaliteettia. (Kress & van Leeuwen 2006, 165; van Leeuwen 2005a, 168–171.)

Sensorinen modaliteetti on siis sukua naturalistiselle modaliteetille ollessaan ikään kuin sen affektiivinen tai hyperrealistinen ääripää. Teknologinen ja abstrakti modaliteetti taas ovat sukua toisilleen siinä, että ne yleistävät ja abstrahoivat esittämäänsä.<sup>3</sup> Niille molemmille on ominaista myös se, että ne vetoavat kognitioon pikemminkin kuin emotionioon. Kun naturalistinen koodaus-orientaatio on eräänlainen maalaisjärkinen yleisorientaatio, vaatii tekninen ja etenkin abstrakti orientaatio koulutusta. Täten esimerkiksi tieteelliset visualisoinnit vaativat usein tulkitsijaltaan erityistä perehtyneisyyttä. Samoin moderni abstrakti taide nähdään usein sosiaaliskulttuurisen eliitin taiteena, kun taas naturalistinen modaliteetti yhdistetään suuren yleisön taiteeseen. (Kress & van Leeuwen 2006, 165–166; van Leeuwen 2005a, 168.)

David Machin (2016, 186–189) ja Charles Forceville (1999, 168–169) kritisoivat modaliteettimarkkereiden ja koodausorientaatioiden kategorisointia. Esimerkiksi mustavalkoisuus osoittaisi naturalistisen modaliteetin markkereilla alhaista moda-

<sup>3</sup> Vaikka Kress ja van Leeuwen eivät suoraan tai puhu esimerkiksi sensorisesta tai abstraktista modaliteetista, voidaan koodausorientaatiot liittää vastaaviin modaliteetteihin. Esimerkiksi sensorisen koodausorientaation yhteydessä Kress ja van Leeuwen (2006, 165) käyttävät ilmaisua ”sensory definition of reality”. Samoin he katsovat tiettyyn koodausorientaation nojaavan kuvan modaliteetin nousevan, mitä enemmän se vastaa kyseisen tulkintaorientaation ”totuutta”. (emt.)

liteettia. Kuitenkin mustavalkoinen valokuva saattaa – muun muassa genren ja median rajaamassa kontekstissaan – indikoida päinvastoin dokumentaarisuuteen ja korkeaan modaliteettiin (Machin 2016, 188). Barthes (1977; 17, 43) toteaaakin, että ei ole piirrosta ilman tyyliä ja kunkin teoksen erityinen tapa ”käsitellä” kuvaa konnotoi aina kulttuurisesti. Modaliteetit ja koodausorientaatiot onkin nähtävä kontekstisidonnaisina, liukuvina ja limittäisinä eikä taulukoitavina kategorioina. Ei voida ajatella, että esimerkiksi abstrakti tai myöskään naturalistinen taide olisi useinkaan vailla sensoriselle modaliteetille ominaista aisteihin vetoavaa puolta. Informaatiografian suunnittelija tuskin ajattelee pelkästään teknologista tai abstraktia modaliteettia vaan pyrkii lisäksi tuottamaan vastaanottajalle visuaalista mielihyvää, jonka ajatellaan motivoivan vastaanottajaa tutkimaan esitystä. Modaliteetit sekä vastaavat tulkintaorientaatiot voivat siis sekoittua ja painottua eri tavoin (ks. myös Ravelli & van Leeuwen 2018, 283–284).

## KOMPOSITIO

Visuaalisessa kieliopissa komposition luomia merkityksiä voidaan soveltaa joko kuvan sisäiseen kompositioon tai multimodaaliseen kuvaa ja tekstiä yhdistävään esitykseen kuten layoutiin. Kompositio sitoo esityksen representoivat ja interaktiiviset elementit merkitykselliseksi (tekstuaaliseksi) kokonaisuuksiksi. Se luo merkityksiä salienssin (*salience*), informaatioarvon (*information value*) ja kehystämisen (*framing*) kautta. Salienssilla viitataan näkyvyyteen tai huomioarvoon, jonka kuvan elementti saa sijainnistaan huolimatta joko huomiota herättävän koon, värin tai kulttuurisen merkittävyyden (vaikkapa uskonnollisen symbolin tai ihmiskasvojen) kautta. Kress ja van Leeuwen ottavat esimerkiksi still-kuvan Ingmar Bergmanin elokuvasta, jossa päähenkilöä korostetaan kuvan tarkkuuden ja valaistuksen luomalla salienssilla. (Kress & van Leeuwen 2006, 176–177). Kehystäminen ja rajaaminen toimivat komposition visuaalisina välimerkkeinä. Ne voivat olla kuvan sisäisiä tai laajempaan multimodaaliseen kokonaisuuteen liittyviä, jolloin esimerkiksi tekstipalstoja reunustava tyhjä tila tai erilaiset rajaavat graafiset elementit toimivat taitollisina visuaalisina ”tauoina” tai katseen ohjaajina. (emt. 203–204.) Myös se, kuinka elementit on sijoitettu kuvapinnalle suhteessa sen reunaan, vaikuttaa semioottisesti. Jos elementit tai toimijat jäävät kokonaisuudessaan kuvapinnalle, tila koetaan ahtaampana; jos ne taas leikkautuvat kuvan reunoihin, syntyy vaikutelma tilan laajenemisesta kuvan reunojen ulkopuolelle. Tällainen reunoihin asti jatkuva, kehuksetön kuva suosii dynaamista ja emotionaalista tulkintaa. Tavalla tai toisella kehystetty kuva taas korostaa kuvan ”kuvamaisuutta” ja etäännyttää katsojaa. (Nodelman 1990, 42–43.)

Informaatioarvolla tarkoitetaan komposition ylä- ja alaosan, vasemman ja oikean puolen sekä keskeiskompositiossa keskustan ja marginaalin luomia semioottisia painotuksia. Kress ja van Leeuwen nimeävät komposition yläosan termillä *ideal*,

ja alaosan termillä *real*. Esimerkiksi mainoksissa tuotteeseen liittyvä ”jalat maassa” oleva faktatieto sijoittuu usein *layoutin* alaosaan ja siihen liittyvä emotionaalinen ”lupaus” yläosaan. Vasemman ja oikean informaatioarvoissa komposition vasenta puolta nimitetään termillä *given*, oikeaa puolta termillä *new*. *Given-new* -informaatioarvoa hyödynnetään etenkin horisontaalista akselia käyttävissä layouteissa, joissa vasemmalla puolella esitetään jotakin jo tunnettuna pidettyä, ja oikealla jotakin uutta ja yllättävää. Tällöin kompositio toimii myös ideologisesti esimerkiksi mainoksissa, joissa tarjotaan oikealla tuotteeseen liittyvä lupaus. Kuvakirjoissa sankari yleensä lähtee maailmalle vasemmalta ja palaa kotiin oikealta. Länsimaiseen lukutapaan ja kieleen liittyvä sarjallinen ennen ja jälkeen -informaatio-rakenne ja visuaalisen komposition horisontaalinen informaatioarvo ovat siis samankaltaisia. Elementin informaatioarvoa määrittää myös sijainti suhteessa komposition keskusta ja marginaaliin: keskusta sijoitetaan tällöin merkittävin elementti tai visuaalinen informaatio. Usein eri informaatioarvot yhdistyvät. Kress ja van Leeuwen käyttävät esimerkkinä maantiedon oppikirjaa, jossa taitossa vasemmalla on Intian kartta, oikealla valokuva, jolloin kartta siis edustaa jo tiedettyä ja tunnettua, valokuva uutta. Itse valokuva on pystymuotoinen. Siinä nuori äiti lapsi sylissään esitetään idealin puolella, eräänlaisena kolmannen maailman madonnana. Valokuvan reaalisessa alaosassa taas on ryhmä muita naisia ja lapsia tiiviinä rykelmänä. Nuori äiti katselee ryhmää huolestunut ilme kasvoillaan. Kuvaa voidaan pitää ilmaisuna ristiriidasta syvään juurtuneen äitiyden idealin ja liikakansoituksen todellisuuden välillä. (Kress & van Leeuwen 2006, 177–201; Rhedin 2001, 100–101; 171–183.)

Ylä- ja alaosan merkitykset voidaan yhdistää myös kuvan muotoon. Pysty muotoa kutsutaan myös nimellä *portrait*: nimensä mukaisesti se kiinnittää katsoja huomion esitettyyn henkilöön ja ruokkii empatiaa katsojan ja esitetyn hahmon välillä. Vaakamuotoa puolestaan kutsutaan termillä *landscape*, ja sen merkityspotentialiaali tukee erityisesti horisontaalista liikettä ja tapahtumaa. (Kress & van Leeuwen 2006, 185; Nodelman 1990, 40.)

## VÄRI

Väri on moodina ehkä kaikkein vaikeimmin määriteltävä. Se esiintyy harvoin yksin ja saakin merkityksensä kontekstissa – siinä, mitä se värittää. Ei myöskään näytä olevan yhtä värin kielioppia vaan on moninaisia koodeja, konventionaalisia assosiaatioita ja käyttötapoja, joilla on usein rajallinen konteksti ja semanttinen piiri. Värillä on runsaasti kulttuurisia, eri historiallisiin tulkintoihin ja käyttöyhteyksiin perustuvia merkityksiä. Keskiajalta nykyajan yritysilmeisiin ja *life-style*-identiteetteihin ulottuu tapa käyttää värejä symbolisesti. Renessanssin aikana syntyi naturalistinen suhde väriin. Goethen väriopista (1810) lähtien väriä alettiin tulkita psykologisesti yhdistämällä se affektiin ja emootioihin. Nykyajan väripsykologia on

muovannut tulkintoja, joissa eri värit liitetään tiettyihin psykologisiin vaikutuksiin ja ominaisuuksiin. (van Leeuwen 2011b.)

Modernin väriteorian pohjalta värin merkityspotentiaali liittyy sen ominaisuuksiin: sävyyn (*hue*), tummuusasteeseen (*value*), kylläisyyteen (*saturation*), puhtautteen (*purity*), modulaatioon asteikolla moduloitu ("liukuva") – tasainen ja erilaisuutensa (*differentiation*) asteikolla monokromaattinen – maksimaalisella paletilla esitetty. Osa merkityksistä liittyy myös värien analogiaan suhteessa ympäröivään maailmaan ja itse mediumiin, värin materiaalisuuteen. Värin hohto tai loisto (*luminosity / brilliance*) korostuu käytettäessä tummuusasteeltaan suhteellisen vaaleita ja samalla kylläisiä värejä. Sitä lisää myös kontrasti suhteessa muihin tummempiin väreihin. (van Leeuwen 2011b: 34–36; 60–65) Värin materiaaliin ominaisuuksiin kuuluu myös kiilto, joka liittyy materiaalin heijastavuuteen (*lustre, iridescence, sheen, gloss*). Samoin kuin hohto, myös kiilto on yhdistetty kalleimpiin materiaaleihin kuten kultaan ja purppuraan. Väreillä tehty illuusio ei kuitenkaan ole sama kuin itse materiaalin kiilto. (emt.)

Värin läpikuultavuuden (*transparency*) materiaalista luonnetta kuvaa hyvin esimerkiksi läpikuultavuus kiinteänä osana akvarellin mediumia (van Leeuwen 2011b, 62) Väriä voidaan käyttää läpikuultavina kerroksina toistensa päällä myös öljymaalauksissa. Photoshopissa transparenssi on työkalu, jolla voidaan säätää jonkin elementin tai värin läpikuultavuutta päällekkäisillä tasoilla, *layereilla*, hyvin samalla tavalla. Samoin kuin hohto, myös läpikuultavuus on suunnittelijalle haaste silloin kun suunnitellaan painettavaa teosta ruudulla, jonka takaa tuleva valo korostaa hohtavuutta ja läpikuultavuutta samalla tavoin kuin vaikkapa keskiaikaisen kirkon lasimaalauksissa. van Leeuwenin (2011b, 63) mukaan tällainen loistevalo (*luminescence*) luokin merkityksiä yliluonnollisuudesta ja jumaluudesta.

Monet väreistä käytetyt termit viittaavat niiden suoraan yhteyteen kokeemus- ja aistimaailmaamme (emt., 43). Värilämpötilasta (*temperature*) puhutaan, kun spektrin punaisen pään värien koetaan olevan lämpimämpiä ja sinisen pään värien taas kylmempiä (emt., 36–37, 63–64). Tässäkin jo itse termi "lämpötila" on hyvin fysiologinen, kertoen yhteydestä siihen, että koemme värin tuntoaistiimme liittyvänä.

Värien keskinäiseen vuorovaikutukseen liittyy väriharmonian käsite. Se perustuu esimerkiksi väriympyrän rinnakkaisten värien luomaan kylmien tai lämpimien sävyjen harmoniaan sekä värien yhteneväisiin kirkkaus- ja saturaatio-arvoihin. Jos jotakin elementtiä kokonaisuudessa halutaan nostaa esiin tai korostaa, se tehdään rikkomalla harmoniaa. (Van Leeuwen 2011b.) Kressin ja van Leeuwenin (2002, 349–350) mukaan värien muodostamat skeemat voivat olla nykyään merkityksellisempiä kuin yksittäiset värit. Esimerkiksi väriskeeman kylläisyysaste luo affektiivisia "tunnelämpötiloja" intensiivisestä vaimeaan tai hillittyyn. Riippuu kontekstista, tulkitseeko esimerkiksi ei-kylläinen väripaletti hienovaraiseksi ja herkäksi vai kylmäksi ja tukahtuneeksi, syvämietteiseksi ja apeaksi (Kress & van Leeuwen 2002, 356.)



Kress ja van Leeuwen esittävät värin yhdeksi semioottiseksi ulottuvuudeksi myös puhtautta (*pure colour*) ja vastaavasti sekoittuneisuutta (*hybrid colour*). Tämän jaottelun pohjalla ovat modernit väriteoriat. Puhtaiden värien nähdään olevan ideologisesti sidoksissa modernismiin ja esimerkiksi Piet Mondrianin maalausten tyyliin puhtaiden, kirkkaiden sinisten, punaisten ja keltaisten väriskeemaan. Värin mieltämiseen puhtaana liittyy myös tapamme kuvata tällaisia värejä ”siniseksi”, ”vihreäksi” ja niin edelleen. Sekoittuneiden hybridivärien käyttö taas yhdistetään postmoderniin skeemaan, ja näille väreille on ominaista, että kuvaamme niitä sanoilla kuten ”sinivihreä”. (Kress & van Leeuwen 2006, 234; 2002, 356) Analyysissä värin puhtauden määrittely ei kuitenkaan ole ongelmattonta, koska havainnoinnissa sen suhde esimerkiksi saturaatioon on epäselvä (ks. myös Hagtvedt & Brasel 2017, 406).

## TYPOGRAFIA

Visuaalisen ja digitaalisen käänteen myötä ”uusi kirjoitus” on ottanut monia tehtäviä, jotka aikaisemmin olivat kielellä. Viestin koheesio ja lukemisen hierarkiat rakentuvat lingvistisen tekstisisällön ohella kuvan, typografian ja layoutin yhteis toiminnassa niin, että esimerkiksi mainoksen ymmärtäminen pelkän tekstisisällön avulla on mahdotonta. Teksti voi ottaa kuvan tehtävän ja päinvastoin. Typografiaa on alettu käyttää yhä uusiin semioottisiin tarkoituksiin, ei pelkästään lukemisen läpinäkyvänä mahdollistajana. Samoin kuin kuva, myös typografia sulkee piiriinsä muita moodeja ja resursseja kuten värin ja esimerkiksi illuusion materiaalista. Typografiaa moodina on tutkittu vielä suhteellisen vähän, vaikka suunnittelijat ovat hyödyntäneet sen merkityspotentiaaleja käytännössä. Puheen tavoin typografia on kielen alamoodi. Samoin kuin puhe antaa kielelle äänensävyä äänen merkityspotentiaalien kautta, tuottaa typografia kirjoitetulle kielelle sen äänensävyä graafisin keinoin. (van Leeuwen 2006; Kuusamo 1990, 198–203.)

Kirjaintyyppin tai -leikkauksen vahvuus (*weight*, ohjelmistokielessä akselilla *light – bold*) vaikuttaa typografian salienssiin – ”lihava” kirjaintyyppi nousee visuaalisesti esille ja painottuu. Se voi viitata jämähyyteen, rohkeuteen, päämäärätietoisuuteen tai tärkeään sisältöön. Vastaavasti ohut kirjaintyyppi saattaa viitata päinvastaiseen, ei niin tärkeään sisältöön, arkuuteen ja kainosteluun. Kirjaimen kapeudella tai leveydellä (akselilla *condensed – expanded*) ilmaistaan metaforisesti ekonomisuutta tai vastaavasti tuhlailevaisuutta. Edelleen kirjaimen kapeus voidaan tulkita liikettä rajoittavana ja ahtaana, leveys vastaavasti tilana hengittävää ja vapautena liikkua. Tekstin kaltevuus, joka esiintyy esimerkiksi fonttien *italic*-versioissa, konnotoi yleensä käsinkirjoitukseen vastakohtana painettuun typografiaan. Siksi se tulkitaan organisaationa, epämuodollisena, henkilökohtaisena ja vanhanaikaisena. Jos kirjaintyyppissä korostuvat kaarevat ja pyöreät muodot, se tulkitaan sileänä, orgaanisena, äidillisenä ja niin edelleen. Kulmikkaassa fontissa taas assosiaatiot esimerkiksi kovuuteen, teknisyyteen ja maskuliinisuuteen ovat todennäköisempiä. (van Leeuwen 2006.)

Kirjaintyyppi, jossa kirjainten välille muodostuu visuaalinen jatkuvuus tai kirjainten toisiinsa kytkeytyminen, voi yhdistyä toisaalta käsinkirjoittamiseen mutta samalla ilmaista abstraktimmin kokonaisuutta, integraatiota. Toisistaan irrallisen vaikutelman antavat kirjaimet ilmaisevat päinvastaista: fragmentoituneisuutta. Kirjaintyyppit voivat myös olla korkeudeltaan vertikaalisia (venytettyjä) tai horisontaalisia (litistyneitä). Niiden merkitykset ovat osin sidoksissa painovoiman tunteeseen ja ihmiselle tyyppilliseen pystyasentoon: horisontaalisuus koetaan painavana ja lujana mutta toisaalta hitaana, kun taas vertikaalisuus tuntuu kevyeltä, ylöspäin suuntaavalta, mutta toisaalta epävakammalta. Typografian epäsäännöllisyys ja vaihtelevat kirjainmuodot saman tekstin sisällä voivat ilmaista kapinaa normeja vastaan, koska olemme oppineet, että hyvän kirjoituksen tulee olla tasaista ja noudattaa tiettyjä sääntöjä. Kirjaimet sisältävät usein myös itse kirjaimen perusmuodolle ylimääräisiä lisiä. Jotkin näistä, kuten antiikva-kirjaintyyppien päätteet, voidaan nähdä leipätekstin luettavuuden kannalta tarpeellisina, mutta toiset ovat vain koukeroita. Merkityspotentialiltaan lisät voidaan tulkita suhteessa funktionaaliin, päätteettömiin kirjaintyypeihin esimerkiksi leikkisinä, persoonallisina tai vanhanaikaisen käsityöläismäisinä. (van Leeuwen 2006.)

Samoin kuin värin kohdalla tietyt väriskeemat kantavat assosiaatioon perustuen leimaa vaikkapa historiallisesta, modernista tai postmodernista, myös typografiassa voidaan nähdä samanlainen painotus esimerkiksi antiikvojen ja groteskien välillä: antiikvat konnotoivat traditionaalisuutta ja konservatiivisuutta kun taas groteskit modernia ja avantgardistista (Hochuli & Kinross 1996, 11–30). Myöskään läpinäkyvä, neutraali kirjaintyyppi ei voi paeta merkityspotentialiaa: se ilmaisee neutraaliutta.

## KONNOTAATIO JA KOKEMUKSELLINEN METAFORA

Moodit luovat merkityksiä karkeasti ottaen kahdella tavalla, konnotaation ja kokemuksellisen (*experiential*) metaforan kautta. Konnotaation termin van Leeuwen pohjaa Roland Barthesin myytin käsitteeseen. Konnotaatiot syntyvät, kun jokin merkki siirretään sen alkuperäisestä käyttöympäristöstä – ajasta, kulttuurista ja sosiaalisesta ryhmästä – toiseen ympäristöön tarkoituksena välittää aikaisemman kontekstin arvoja ja ajatuksia uudessa ympäristössä. Tällöin merkki uudessa yhteydessään assosioituu samalla myös aikaisempaan ympäristöönsä. Konnotaatio näkyy esimerkiksi typografiassa, jossa merkitykset syntyvät kulttuurisen ymmärryksemme perusteella. Vaikkapa fontti, jonka visuaalisuus sisältää piirteitä virtapiiristä – eli on virtapiirimäinen – voi luoda konnotaation teknisyydestä tai insinöörimäisyydestä. Samalla tavoin väri voi siirtyä esimerkiksi armeijan kontekstista katumuotiin, jolloin se kantaa mukanaan armeijaan liittyviä arvoja ja mielikuvia tai siitä juontuneita kuvitteellisia toimintasankarikonnotaatioita. (van Leeuwen 2006, 146; van Leeuwen 2011a, 563.) Konnotaatio liittyy siis moodin tai resurssin histo-

riaan, joka sisältää lukemattomia kerroksia meille jo mahdollisesti tuntemattomista kulttuurisista merkityksistä ja ideologioista, jotka silti saattavat osaltaan värittää myös uusia merkityksiä. Täten emme aina välttämättä tunnista, mistä jokin konnotaatio juontuu.

Kokemuksellinen metafora puolestaan luo merkityksiä perinteisen metaforan tavoin: samastamalla kaksi toisiinsa liittymätöntä mutta silti keskenään suhteessa olevaa tai osin samankaltaista asiaa. Kuten kaikkien metaforien, kokemuksellisen metaforan taustalla on suhde konkreettisiin peruskokemuksiimme inhimillisinä olentoina elinympäristössämme. Materiaalinen merkitsijä perustuu fyysiseen kokemukseemme siitä. Esimerkiksi jännittäessämme kurkun lihaksia puhuessamme äänemme muuttuu kirkkaammaksi, korkeammaksi ja terävämmäksi kuin puhuessamme kurkun lihakset rentoutuneina. Tämän vuoksi liitämme korkeaan ja terävään ääneen merkityksen ”jännitys”. (van Leeuwen 2005a; 29–36, 276; van Leeuwen 2011a, 146–147.) Edellä kuvatut värin ja typografian merkityspotentialit juontuvat usein juuri kokemuksellisesta metaforasta. Samoin puhumme värin lämpötilasta: kokemuksemme kuumasta hiilloksesta saa kellanpunaisen tuntumaan kuumalta ja se tulkitaan intensiivisenä. Käytämme ilmaisua ”taivaansininen”, jolloin tietty sininen liittyy positiivisiin mielikuviin poutapäivästä ja siten assosioituu seesteisyyteen. Lihavalla fontilla ilmaisemme ”painavaa” asiaa. Kokemuksellista metaforaa voidaan pitää kulttuurista konnotaatiota universaalimpana, yleisinheimillisenä ja jaettuna.

Ero konnotaation ja kokemuksellisen metaforan välillä on jälleen liukuva ja limittäinen. Moodi voi toimia samalla kertaa konnotatiivisesti ja kokemuksellisen metaforan kautta. Musta väri voidaan tulkita pimeytenä ja yönä, jolloin metafora nousee puolestaan värin antropologiasta: siitä, että päivälajina pidämme yötä mystisenä, arvoituksellisenä ja tuntemattomia vaaroja sisältävänä. Kun musta liitetään suruun, hautajaisiin, halloweeniin tai goottityyliin, liukuu värin merkitys kulttuurisen konnotaation puolelle. (Ks. myös Hensey 2016, 3–4; Pastoreau 2009, 20–22, 30.)

## EMOTIIVISUUS JA POEETTISUUS

Hallidayn kolmen metafunktion malli ja siitä juontuneet funktionaalisen semiotiikan teoriat soveltuvat erityisen hyvin kriittiseen diskurssianalyysiin vaikkapa poliittisia puheita tai mediatekstejä analysoitaessa. Malli korostaa sosiaalisia suhteita ja toimintaa kuvissa, joissa on tunnistettavissa toimijoita (*actors*).<sup>4</sup> Entä sitten kuvat, joissa ei ole varsinaisia toimijoita eikä toimintaa, jossa objektit vain ”ovat”? Van Leeuwen ottaa esille Roman Jakobsonin kielen funktioiden mallin, joka käsittää

<sup>4</sup> Kressin ja Van Leeuwenin (2006; 59, 89) mukaan narratiivisessa kuvassa henkilöiden (*participants*) väliset suhteet määrittävät kuvan sisäisesti, esimerkiksi eleiden ja katseiden luomien vektoreiden kautta. Samoin kuvan ja katsojan väliin muodostuu suhteita henkilöihahmon katseen suunnan tai asennon ja ilmeiden kautta.

kaikkiaan kuusi funktiota. Jakobsonin mukaan tutkiessamme kielen välittämää informaatiota emme voi rajoittua vain kognitiiviseen puoleen. Hänen mallissaan emotiivinen funktio liittyy esityksen ilmaisulliseen, ekspressiiviseen puoleen ja kohdistuu lähettäjään ja siihen, kuinka tämä ilmaisee asennettaan siihen, mistä puhutaan. Tällaiseen ilmaisuun liittyy sen taipumus luoda vaikutelma tunteesta, todellisesta tai fiktiivisestä. Emotiivista funktiota ei synnytä mikään yksittäinen elementti vaan pikemminkin esitys kokonaisuutena. Kielessä emitiivista funktiota toteuttavat erityisesti prosodiset elementit kuten äänenpaino ja korkeus sekä tauot. (van Leeuwen 2005a, 77–79; Jakobson 1981.) Kuvan emitiivinen funktio voidaan nähdä sen visuaalisessa äänenpainossa, kokonaistunnelmassa.

Toinen Hallidayn mallista poikkeava funktio, poeettinen funktio, liittyy viestiin itsessään – ei sen edustamaan objektiin – tuomalla mukanaan esteettisen elementin. Kielellisessä esityksessä esimerkiksi sanojen sointuvuus suhteessa toisiinsa on tällainen piirre. Esimerkiksi poliittinen slogan ”I like Ike” tai Caesarin lentäväksi lauseeksi muodostunut voitonjulistus ”Veni, vidi, vici” hyödyntävät poeettista funktiota tehostamaan lauseen vaikutusta. Nämä kielelliset esimerkit voidaan heijastaa visuaalisuuteen ja puhua esimerkiksi komposition symmetriasta, värien ”soinnuttamisesta” (väriharmonia) tai koko esityksen koheesiosta, yhtenäisyydestä. Poeettinen funktio ei palvele viestin selkeyttä, vaan päinvastoin sille on tyypillistä ambivalenssi, monitulkintaisuus. (Jakobson 1981.) Ainakin visuaalisuuteen sovellettuna emitiivinen ja poeettinen funktio ovat lähellä toisiaan ja vaikeita erotella.

Multimodaalisuuden tutkimus perustaa ajattelunsa intentionaaliseen kommunikaatioon ja sisältää ajatuksen siitä, että tutkijan tulisi analyysissään erottaa objektista tai viestistä ne tekijät, jotka on valjastettu kommunikaation palvelukseen. Esimerkiksi aaltojen muovaama kivi voi tarjota meille informaatiota, mutta kivi ei kommunikoi intentionaalisesti. Entä sitten ihmisen tekemä artefakti? Onko rakennus kommunikaatiota? Jos rakennus nähdään pelkästään suojan rakentamisena siinä asuville eli funktiona kautta, se ei vielä ole sitä. Arkkitehtuuri, design, voidaan kuitenkin nähdä jo ainakin yhdensuuntaisena kommunikaationa: arkkitehti haluaa muotoilullaan välittää asukkaille paitsi suojan, myös tunnelmia, mielikuvia ja tietynlaisen atmosfääriin. (Ks. myös Bateman et al. 2017, 80–86.) Samoin vaikkapa lintukirjan kuva, jonka pääasiallisena funktiona on esittää lajityypillinen yksilö tunnistamisen tueksi, sisältää myös kuvittajan pyrkimyksen tehdä kuvasta esteettisesti katsojaa miellyttävän. Tätä voisi kutsua *esteettiseksi kommunikaatioksi*. Usein esteettisiä merkityksiä luodaan tiedostamattomasti – jopa niin, että ne johtavat tietyllä tavalla väärin tulkintoihin. Esteettiselle kommunikaatiolle on ominaista laaja tulkinta-avaruus. Se ei kuitenkaan tarkoita, ettei taitelijalla tai suunnittelijalla olisi ainakin alitajuinen intentio välittää juuri tietynlaista tunnelmaa tai tietynlaisia merkityksiä. Esityksen kokonaisuudessa kaikki kantaa merkitystä, eikä ylijäämää ole.

## MEDIUM JA MEDIA VIESTIN MATERIALISOIJINA

Siinä missä moodi on abstrakti, merkityssysteemeiksi järjestynyt resurssi, muodostaa medium merkin (*sign*) tai merkkikokonaisuuden materialisoituman. Siten mediumin tuoma materiaalisuus on esityksen keskeinen semioottinen piirre. Tähän sisällön materialisoitumiseen liittyvät tuotantokäytännöt, jotka Kress ja van Leeuwen jakavat vielä tuotantopinnoiksi (*surfaces of production*) kuten paperi, kivi, tekstiili ja niin edelleen, tuotannon aineksiksi (*substance of production*) kuten muste, kulta, maali, valo ja niin edelleen sekä tuotannon työkaluiksi kuten taltta, kynä, sivellin ja niin edelleen. (Kress & van Leeuwen 2006, 216.) Tuotantopinnat liittyvät mediumien materiaalisuuteen artefaktina: voimme selata kirjaa ja kosketella sen paperia ja kansimateriaaleja. Tuotannon ainekset ovat selkeästi esillä perinteisessä kuvataiteessa tai kuvanveistossa, jossa tuotos on originaali taideartefakti. Taideteosten esittelyissä puhutaan juuri tuotantopinnoista ja aineksista: kuten ”akryyli paperille” tai ”öljy kankaalle”. Englanninkielessä *medium*-termillä (yksikkömuodossa) viitataan yksittäisen median materiaalisuuteen, kun taas monikkotermillä *media* viitataan viestien jakelukanaviin (Bateman et al. 2017, 103). Media voi siten olla materiaallinen kuten kirja tai digitaalinen kuten e-kirja.

Mediumin kantamat merkitykset ja tulkinnat liittyvät kiinteästi tietyn materiaallisen resurssin kulttuurihistoriaan. Tämä näkyy hyvin esimerkiksi värin tapauksessa. Alun perin värien, esimerkiksi kullan tai purppuran, tulkinta arvokkaiksi oli suorassa yhteydessä niiden materiaalin kallis-arvoisuuteen. Tällöin korostui värin medium merkitysresurssina. (van Leeuwen 2011b; 34–36.) Nykyisin digitaalisiin väreihin on helppoa lisätä efektein vaikkapa kiiltoa tai hohtoa, joka edelleen assosioituu metallien materiaalisuuteen ja arvokkuuteen.

Riippuvaisuus teknologiasta on erityisen merkittävä graafisen suunnittelun esityksissä. Kress ja van Leeuwen jakavat teknologiat kolmeen kategoriaan. (1) Ensimmäinen sisältää käden teknologiat, jolloin esitys tuotetaan suoraan ihmiskäden kautta, esimerkiksi piirtäen tai maalaten. (2) Toiseen kategoriaan kuuluvat tallenteet (*recording*), jotka toistavat analogisesti sen, mitä esitetään: esimerkiksi valokuva, nauhoitus tai filmi. (3) Kolmas kategoria on syntetisoiva teknologia. Edelleen sidottuina silmään ja korvaan nämä teknologiat siirtävät käden teknologiseen liittymään – toistaiseksi vielä työkalun (näppäimistön tai hiiren) muodossa. Toisin kuin tallennus, joka nojaa naturalistiseen modaaliteettiin eli ajatukseen todellisuuden tallentamisesta sinänsä, syntetisoiva teknologia perustuu esimerkiksi tietokoneohjelman tarjoamiin resursseihin, ohjelmaan sisäänkirjoitettuihin representaation ehtoihin ja rajoituksiin. (Kress & van Leeuwen 2006, 217–219.) Photoshopissa voimme valita erilaisia siveltimiä, joilla voimme ”maalata” esimerkiksi öljymaalasta muistuttavia kuvia. Mikä sitten tällaisen digitaalisen kuvan medium on: ”Photoshop” vai ”Digitaalinen öljy ruudulle”? Perustavaa laatua oleva teknologinen piirre graafisen suunnittelun tuotteissa on niiden massatuotanto.

Esimerkiksi taidekirjoissa originaaliteokset esitetään painokuvina, eräänlaisina talenteina. Walter Benjamin (2006) näki massatuotannon hävittävän taideteoksen alkuperäisyyteen liittyvän arvon, ”auran”, ja sitä kautta luovan massakulttuurin.

## GENRE

Genren käsitteen ympärille on muodostunut kokonainen tutkimuskenttä. Termi on lähtöisin kirjallisuudentutkimuksen piiristä ja merkitsee tekstilajia tai -tyyppiä. Tekstistä tulee ”tyypillinen”, kun sen piirteitä voidaan tunnistaa myös muissa teksteissä. Nämä genrelle tyypilliset piirteet voivat liittyä tekstin tai esityksen sisältöön, käyttötarkoitukseen tai muotoon. Sittenkin genren käsite on laajentunut kuvaamaan *semioottisten valintojen säännönmukaisia malleja viestinnällisissä esityksissä*. Näille malleille puolestaan on ominaista, että ne muotoutuvat tietyissä kulttuureissa ja yhteisöissä. (van Leeuwen 2015.)

Genre on siis sosiaalisesti rakentunut tietyn viestinnällisen median käyttötapa. Teksti (teos, esitys) taas on yksittäinen kommunikaation kantaja, joka voidaan sijoittaa tiettyyn genreen. Tekstiä ja genreä ei siten voida erottaa: genre sulkee sisälleen esityksen sisällön, muodon ja funktion. (Bateman et al. 2017, 129; van Leeuwen 2005a, 123.) Tutkimuskentän ja -intressin mukaan genreä voidaan tarkastella painottaen jotakin näistä kolmesta. Esimerkiksi lännenelokuvalle tyypillisiä sisällöllisiä genrepiirteitä ovat elokuvasta toiseen toistuva ympäristö, henkilöhahmot ja juoni. Kansansaduille taas on tyypillistä niiden sijoittuminen ”Kauan sitten” -menneisyyteen, kaukaiseen maahan sekä maagiset henkilöt ja juonet. Muoto-orientoitunut näkökulma korostuu, kun musiikin yhteydessä puhutaan vaikkapa jousikvartetista. Tämä lähestymistapa ei niinkään keskity itse representaatioon, siihen mitä jousikvartetti esittää vaan siihen, millaisella materiaalilla se esitetään. Kolmanneksi, genreä voidaan määritellä sen mukaan, mikä esityksen funktio on. Mainoksen funktio on myydä, uutisen tarjota informaatiota. Eri genreorientaatiot voivat myös yhdistyä: aikakauslehtimainos toteuttaa mainonnan funktiotaan tietyssä materiaalisessa mediassa eli aikakauslehdessä. (van Leeuwen 2005a, 123.)

Median, viestin materialisoituman, ja genren, viestin rakentumiseen ja esittämiseen liittyvien konventioiden, välinen suhde on häilyvä ja päällekkäinen. Esimerkiksi postimerkki näyttäytyy mediana silloin, kun sitä tarkastellaan ominaisen fyysisen muotonsa kautta. Historiansa kuluessa postimerkille on vakiintunut medialle tyypilliset esityskonventiot: muun muassa pieni koko, reunan hammas ja suorakaide-muoto sekä painaminen usean merkin arkkeina tai vihkosina. Postimerkki on sidottu mediaansa toisin kuin vaikka kansansatu, jonka sisällöllinen genre voi siirtyä mediasta toiseen, esimerkiksi kirjasta animaatioon tai mainokseen. Sisällöllisesti postimerkki sallii monenlaisia aiheita, joskin yhteiskunnalliset ja kansallista identiteettiä ilmentävät teemat ovat varsinkin aikaisemmin olleet genretyypillisiä. Sen sijaan postimerkin alagenreissä, esimerkiksi joulu- tai ystävänpäivän merkeissä on sisällöl-

lisesti hyvinkin vahvoja konventioita. Postimerkille genrenä on tyypillistä sen funktio postitukseen liittyvänä fyysisenä arvopaperina, mikä näkyy myös sen muodossa, jossa otetaan huomioon turvapainotuotteen vaatimukset. Arvopaperifunktio on viestinnän digitalisoitumisen myötä muuttunut, ja postimerkeillä on nykyisin myös muita, kaupallisia ja esteettisiä funktioita. Tarjolla on pelkän yleismerkin sijaan laaja valikoima erilaisia merkkejä. Keräilijät jakavat postimerkkejä erilaisiin kokoelma-genreihin, joiden kriteerit voivat olla esimerkiksi temaattisia tai merkin harvinaisuuteen liittyviä, ja merkkien kaupallinen arvo on keräilyn kontekstissa muu kuin kirjeen tai kortin lähettämiseen liittyvä maksuarvo.

Kuvakirjan tapauksessa voidaan kuvakirja nähdä kirjamedian genrenä, jonka muodolle on ominaista, että viestiä välitetään kuvalla ja tekstillä. Edelleen muotoon perustuvina alagenreinä voidaan pitää kuvitettua kirjaa, joka perustuu tekstin ja kuvan erottamiseen taitossa tai varsinaista kuvakirjaa, jossa kuva ja teksti limittyvät. Varsinaisen kuvakirjan genreä määrittää siis muodollinen limittyminen, joka tarkoittaa myös sisällön limittymistä, kuvan ja tekstin yhteiskerrontaa. Konventionaalisesti olemme tottuneet myös ajattelemaan kuvakirjan genreä lapsi-kohderyhmän kautta. Tämä konventio on kuitenkin laajenemassa, ja kuvakirjaa voidaan pitää myös aikuisille suunnattuna genrenä. Sisällöllisenä alagenrenä voidaan nähdä satukuvakirja. Kuvakirjalla voi olla kasvatuksellinen, informatiivinen tai viihdyttävä ja esteettinen funktio ja sitä määrittää aina myös kustannusbisnekselle ominainen kaupallinen päämäärä.

Entä sitten taidenäyttely, onko kyseessä genre vai media? Taide sinänsä voidaan nähdä sosiaalisena viestinnän muotona, jolle on ominaista esteettinen ja toisinaan myös kaupallinen funktio. Taidenäyttelyn konventiolle on tyypillistä, että se kokoa joukon teoksia jonkin yhdistävän sisällöllisen teeman alle, joka esiintyy usein näyttelyn verbaalisessa nimessä ja erilaisissa näyttelyyn liittyvissä tiedotteissa. Taidenäyttelyn genre voi sisältää erilaisin medioin ja mediuimein toteutettuja teoksia. Se voi muodoltaan käyttää fyysistä näyttelytilaa tai koostuessaan digitaalisista teoksista olla esillä vain digitaalisesti. Näyttelyn teoksia voidaan myös valokuvata, jolloin näyttely voi olla esillä sekä fyysisesti, näyttelytilassa tai galleriassa, että transmedioituna, siirrettynä esimerkiksi katalogin painettuun tai verkkonäyttelyn digitaaliseen mediaan. Ready made -taiteessa jokin arkipäivän esine muuttuu taiteeksi, kun sen funktio ja konteksti muuttuvat. Leonardon Mona Lisasta tulee käyttökuva, kun se transmedioituu massapainetuksi julisteksi, joka voi riippua tuhansien kotien seinillä.

Yhteenvetona voidaan sanoa, että esityksen genre on mediaa abstraktimpi. Se on ikään kuin mallinne, johon sekä suunnittelija että vastaanottaja voivat tukeutua toivotun tulkinnan saavuttamiseksi. Massakuvan funktio ja kohderyhmä on yleensä aika tarkkana ennakko-oletuksena kuvittajan mielessä. Myös vastaanottaja tietää, että mainoksessa esiintyvä kuva poikkeaa uutiskuvasta. Samoin tiedämme, että komedia on tarkoitettu naurattamaan. Genren tunnistaminen ja sen tarjoama tul-

kinta tapahtuu välittömästi ja yleensä tiedostamattomasti. Ennen kuin olemme perehtyneet esityksen sisältöön, ymmärrämme genren sen perusteella, missä ja milloin esityksen kohtaamme. Genretietoisuus johdattaa meidät myös mahdollisimman osuviin piilomerkitysten tulkintaan kyseisen esityksen kontekstissa. Genren ja intertekstien havaitsemisella ja tunnistamisella on samankaltaisuutta. Intertekstin yhteydessä jonkin esityksen sisäinen viittaus toiseen esitykseen havaitaan aiemman tietämyksen perusteella. Siksi tulkinta vaihtelee meidän aiemman tietämyksemme perusteella. (Bateman et al. 2017, 128; Forceville 2014, 63-64, 68.)

## DISKURSSI JA SISÄLTÖ

Sosiaalisemiotiikka tutkii kommunikaation materiaalisia resursseja sekä tapoja, joilla niiden käyttöä sosiaalisesti säädellään. Nonverbaalisessa kommunikaatiossa opimme jo varhain sopivia tapoja jäljittelyn kautta. Jos toimimme näiden sopivuuksien vastaisesti, tuloksena on vähintäänkin kohotettuja kulmakarvoja. (van Leeuwen 2005a, 93.) Merkityksellistä on paitsi se, kuinka viestitään, myös se, mitä viestitään, merkitys itsessään – diskurssi. Diskurssit ovat sosiaalisesti rakentuneita tietoja jostakin todellisuuden aspektista. Siten ne ovat tietyn sosiaalisen ryhmän intressien värittämiä. Ne ovat sidoksissa myös genren ja median luomaan kontekstiin: Esimerkiksi diskurssit sodasta ovat erilaisia journalismissa, trillerissä tai tietokonepelissä. Palvellessaan tietyn sosiaalisen ryhmän intressejä ja ideologioita tietystä kontekstissa diskurssit muovaavat esittämäänsä todellisuutta sillä, mitä ne näyttävät tai jättävät näyttämättä. Multimodaalisten tekstien, artefaktien ja kommunikaatiotapahtumien oletetaan olevan diskursiivisesti muotoutuneita: moodit tarjoavat omanlaisiaan keinoja erilaisten diskurssien ilmaisemiseen. (Machin 2016, 14-15; Kress 2005, 94-95; MODE 2012/discourse.)

Kun puhutaan kuvan sisällöstä, ajatellaan usein sen esittämää aihetta, esimerkiksi kukkaa. Funktion ja genren luomassa kontekstissa on luontevaa, että ystävänpäivän postimerkin kuva-aihe on kukka. Se taas, miten ja millaisena kukka esitetään, riippuu siitä, onko kyseessä esimerkiksi taiteen, luonnontieteen vai ystävänpäivän diskurssi.

## TYYLI SEMIOOTTISENA RESURSSINA

Tyyli liittyy samaan käsitennippuun median ja genren kanssa, eikä ole niistä selkeästi erotettavissa. Tutkimusprosessini nosti kuitenkin tarpeen määritellä juuri tyyliä suhteessa multimodaaliseen kokonaisuuteen. Sekä analysoidessani kuvakirjaa että taiteellisessa - ja suunnittelullisessa osiossa minusta tuntui, että se, mitä kuvittaja tai taiteilija pyrkii ilmaisemaan, ei välity pelkästään yhden moodin avulla, ei edes yksittäisten moodien merkitysten summana, vaan uutena kokonaisuutena,



joka on enemmän kuin osiensa summa. Vaistomaisesti aloin ajatella tätä kokonaisuutta *tyylinä*.

Tekstin (esityksen) kolme keskeistä semioottista ominaisuutta ovat van Leeuwenin mukaan diskurssi eli esityksen sisältö, genre ja tyyli. Hän toteaa, että sosiaalisemiotiikka on keskittynyt lähinnä diskursseihin, ei tyyliin (van Leeuwen 2005a; 123, 129). Diskurssi on sosiaalisemiotiikan käsite esityksen sisällölle, ja vastaa siten kysymyksiin mikä tai mitä. Samoin kuin genre, tyyli liittyy siihen, *miten* sisältö (diskurssi) esitetään. Yleinen ajatus on, että genre toimii tyyliä säätelevänä tekijänä. Valittu genre rajoittaa tyylillisiä valinnanmahdollisuuksia: tietylle genrelle on ominaista tietynlainen tyyli (Bateman et al. 2017, 130; Siefkes & Arielli 2018, 26). Kress ja van Leeuwen liittävät tyylin käsitteeseen designin, joka on ikään kuin tyylin abstrakti ilmenemä: jotakin, mikä on ilmassa, esimerkiksi muoti. Tämä abstrakti design sitten aineellistuu tuotannossa moodien käytön valinnan mahdollisuuksina, tyylinä. Tyyli liittyy sosiaalisiin arvotuksiin ja sitä kautta esteettisten arvioiden luonne on sosiaalinen ja valtaan liittyvä ilmiö. Estetiikkaa voidaan siis kutsua tyylin politiikaksi. (Kress 2010, 28; van Leeuwen 2005a, 45, 54–55.) Tällöin tyyli yhdistyy maun käsitteeseen. Tyylin kautta kuvittajalla on mahdollista ilmaista asennettaan esitettävään sisältöön ja välittää tunnekokemuksia sekä muovata esitystä esteettisesti: siten tyyli asettuu Jakobsonin emotiivisen ja poeettisen funktion piiriin.

Tyylin käsite sisältää ajatuksen jonkin piirteen toistumisesta. Puhutaan tai-teilija- tai henkilökohtaisista tyyleistä ja periodityyleistä tai ”ismeistä”. Se, miten tyyli paljastaa itsensä visuaalisesti vaikkapa kuvassa, ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä. Skaggs puhuu eri esityksissä toistuvista kvaliteeteista, joilla on ikoninen yhteys: tämä sarja esityksiä muistuttaa tuota sarjaa esityksiä, jakaa sen kanssa tiettyjä kvaliteetteja. Vaikka tyylin tunnistaminen on pääasiassa ikonista, yhdennäköisyys liittyy prosessiin välittömästi mukaan myös indeksisiä ja symbolisia konnotaatioita. Se on siis tulkitsijan kokemuksen kautta kulttuurisesti kyllästetty. (Skaggs 2017, 212.)

Siefkes ja Arielli erottavat toisistaan esityksen semanttisen sisällön, muodon ja tyylin. Tyyli on sisällölle alisteinen. Ainoastaan ne mahdolliset valinnat, jotka ilmaistava sisältö sallii, ovat käytettävissä tyylilliseen valintaan. Muotoon sisältyvät hänen mukaansa ne piirteet, joita ei voida tulkita irrallaan kontekstista, koodatuina tai ikonisina merkkeinä. Esimerkiksi sivun layout, elokuvan otosten pituus, kuvan värit tai fontin koko kuuluvat siis muodon ilmaisulliseen tasoon. Tällaiset piirteet saavat merkityksensä vasta vuorovaikutuksessa muihin moodeihin. Tyyli, moodien sisäisiin ja välisiin suhteisiin liittyvänä valintana, yhdistyy multimodaalisen esityksen kokonais-merkitykseen ja tulkitaan muodon ja sisällön kanssa muodostamassaan kokonaisuudessa. (Siefkes 2015. Siefkes & Arielli 2017; 163, 28–29.) Sen sijaan, määritellössään erityisesti visuaalista tyyliä Stefan Meier (2014, 22. Ks. myös Siefkes & Arielli 2017, 155) kytkee visuaalisen tyylin käytännön toteutuksen osaluueiksi sekä sisällön, muodonannon tai muotoilun (saks. *Formung*) että komposition.

Kun tyyli on syntynyt, se ennen pitkää vakiintuu ja konventionalisoituu. Skaggs näkee konventionalisoitumisen siirtymänä genreen:

”Styles are localized, like individual streams that issue seemingly at whim from the ground and flow downhill. Genres are the pools that style streams flow into—stable, permanent reservoirs, watering holes of symbolicness. Then the genres are tapped, their waters are used to flow into another pool. So the process continues, a culture’s visual habits in a certain area of life coming in time to symbolize that cultural use; then, borrowing those stylistic habits, the cultural use itself is lifted and carried, as connotations, onto new cultural ground.” (Skaggs 2017, 222.)

Graafinen suunnittelija tasapainoilee usein genren tunnistamisen ja yksilöllisen identiteetin, erottuvuuden, välillä esimerkiksi yritysilmettä suunnitellessaan. Genreille, vaikkapa suuryritysten ilmeille, on muodostunut tunnistettava virallinen, asiallinen ja pelkistetty modernistinen tyyli. Genren tunnistettavuus auttaa vastaanottajaa tulkinnassa. Hän ikään kuin oppii odottamaan, että suuryritysten ilme on edellä kuvatun kaltainen. Siksi suunnittelijan on käytettävä tietylle genrelle tyypillistä visuaalista tyyliä. Toisaalta genretyypillisiin esitystapoihin tukeutuessamme törmäämme kliseeseen ja yritysilme hukkuu suureen samankaltaisuuden massaan. (Skaggs 2017; 220, 227.)

Tyylit sisältävät siis ominaisuuden viestiä konnotaation kautta. Esiintyessään uudessa kontekstissa aikaisemman tyylin piirteet kantavat silti mukanaan jotakin aiemmasta esiintymisyhteydestään, esimerkiksi tietyn taiteilijan asenteista tai periodityylin välittämästä ”ajan hengestä”. Nodelman puhuu kuvakirjan yhteydessä tyylien suodattamisesta, ei niinkään jäljittelystä tai lainaamisesta. Kuvittajat tasapainoilevat yksilöllisen, juuri heille tyypillisen visuaalisen ”äänenpainon” ja tietyn tekstisisällön ja genren luoman tyylietukkeen välillä, siten varioiden ja lainaten erilaisia aiempia tyyliä tekstin luoman kontekstin mukaan. (Nodelman 1990, 63–64.)

Siefkes ja Arielli esittävät samankaltaisen esimerkin Stanley Kubrickin elokuvista, jotka, sen sijaan että olisivat tyyllisesti samankaltaisia, näyttävät vaihtelevan tyyliä hyödyntäen ja kehittäen muista elokuvista peräisin olevia tyyliä. Tyyliä voidaan siis käyttää intertekstien tavoin. Myös jokin alun perin funktionaalinen piirre voi myöhemmin muuttua puhtaasti tyylliseksi. Esitystekniikalla on niin ikään yhteys tyyliin. Esimerkiksi urheilun yhteydessä perhosuinti nimetään usein tekniikaksi eikä tyyliksi. Samoin elokuvan tekniset ratkaisut kuten valaistus tai kameran käsittely vaikuttavat vahvasti elokuvan tyyliin. Tekniset ratkaisutkin voivat toimia intertekstuaalisesti viittaamalla elokuvaan tai elokuvaan, joissa samankaltaisia tekniikoita on käytetty. (Siefkes & Arielli 2017; 25, 27, 163, 170.) Erityisesti kuvitustaiteessa kunkin ajan painotekniset edellytykset ovat muovanneet tyyliä. Nykykuvituksessa vanhojen painomenetelmien ja niiden rajoitusten värittämää tyyliä hyödynnetään esteettisesti luomaan nostalgista tunnelmaa.

## MULTIMODAALINEN TYYLI

Multimodaaliselle kokonaisuudelle on ominaista, että siinä toimivat eri moodit ja resurssit muodostavat tulkinnallisen kokonaisuuden, joka on enemmän kuin osiensa summa. Vaikka esimerkiksi Siefkes ja Arielli (2017, 20) aluksi toteavat, että ei voida puhua tyylistä ennen kuin tietyt piirteet esityksessä alkavat toistua, he toisaalla puhuvat esimerkiksi yksittäiselle musiikkivideolle ominaisesta tyylistä (emt. 167). Kuvakirjan yhteydessä Nodelman puhuu tietylle kirjalle ominaisesta kokonaistunnelmasta tai atmosfääristä, joka paljastuu lukijalle jo ennen kuin hän alkaa lukea kirjaa tarkemmin:

”...yet we probably could not identify any particular area or object in the picture as the source of our different attitude toward it. The nontextual elements that create mood or atmosphere in picture books are not really separable parts or components. They are not objects within an individual picture but, rather, predominating qualities of a book as a whole — matters like the size or shape of pictures (or even of the book the pictures are found in), the artist’s choice of medium and style, the density of texture, and the qualities of colors. Aspects of books and pictures such as these focus our expectations even before we explore the pictures closely enough to notice the relationships between their details; they imply an overall mood or atmosphere that controls our understanding of the scenes depicted.” (Nodelman 1990, 37.)

Käyttäen esimerkkinä tunnettua *Lord Kitchener* -värväysjulistetta van Leeuwen kuvaa multimodaalista kuvan ja tekstin suhdetta samankaltaisesti: Kuva ja teksti sekoittuvat kuin ainekset kemikaalisessa reaktiossa. Niistä tulee yksi vetoomus, samanaikaisesti suora ja epäsuora, henkilökohtainen ja virallinen. Fuusioitumisen saa aikaan visuaalinen tyyli: kuvaa ja tekstiä rajaavat elementit puuttuvat ja piirrokseen ja typografian välillä on tyylillinen yhtenäisyys. (van Leeuwen 2005b: 79–80.) Holistinen tulkinta tyylistä tuntuu loogiselta: Kun (jo itsessään multimodaaliseen) kuvaan yhdistyy muita moodeja kuten typografia ja layout, syntyy multimodaalinen tyylillinen kokonaisuus.

Multimodaaliset esitykset fuusioituvat tyylillisiksi kokonaisuuksiksi eri tavoin. Tästä moodien vuorovaikutuksesta käytetään muun muassa termejä *intermodality* tai *intersemiosis*. Vaikka useimmiten yksittäisellä moodillakin voidaan esityksessä nähdä tyyli, multimodaalinen tyyli on kuitenkin enemmän kuin osiensa summa. Siefkes ja Arielli ehdottavatkin tyylin analyysitapaa, jossa yhdistyvät yksittäisiin moodeihin perustuva ja holistinen näkökulma. (Siefkes & Arielli 2017, 159–169.) Tällaista analyysitapaa tukee myös Sean P. Connorsin vastaanottajatutkimus sarjakuvan multimodaalisesta lukemisesta. Tutkimuksessa koehenkilöt nivoivat tulkinnassaan yhteen tekstisisällön, typografian, värin, perspektiivin, kuvaetäisyyden, taiton ja henkilöissä erityisesti kasvonilmeiden luomia merkityksiä. Väri tulkittiin erityisen voimakkaasti tunnelmaa luovana, ja esimerkiksi kontrastit tumman/varjoisan ja vaalean/valoisan välillä koettiin mystisenä ja tietty väripaletti

melankolisena. Tekstin ja sen typografisen muodon merkitykset kytkettiin toisiinsa tulkinnassa. Haastateltaessa koehenkilöt tuottivat sarjakuvasta informaatiota, jota yksikään käytetyistä moodeista ei itsenään sisältänyt. Samalla he analysoivat myös yksittäisten moodien luomia merkityksiä. (Connors 2013.)

Kuten edellä todettiin, moodit voivat täsmentää tai rajata toistensa merkityksiä (van Leeuwen, 2006,144). Yksi esimerkki moodien vuorovaikutuksesta on kuvan ja tekstin yhdistelmä. Barthesin (1977, 38) kuvan ja tekstin keskinäisen suhteen jaottelu ankkuroivaan (*anchorage*) ja vuorottelevaan (*relay*) on sittemmin poikunut yhä yksityiskohtaisempia jaotteluja. Kuvakirjan yhteydessä esimerkiksi Nikolajeva ja Scott jaottelevat kuvan ja tekstin suhteet kaikkiaan viiteen kategoriaan. (1) Symmetrisessä suhteessa kuva ja teksti toistavat täydellisesti toisiaan. (2) Täydentävässä suhteessa sanat ja kuvat täydentävät toistensa aukkoja. (3) Laajentavassa ja vahvistavassa suhteessa visuaalinen kerronta tukee verbaalista kerrontaa, joka on riippuvainen visuaalisesta. (4) Kontrapunktisessa suhteessa kuva ja teksti ovat ristiriidassa, mutta yhteismerkityksessä toisistaan riippuvaisia kertomuksia. (5) Sylleptisessä suhteessa kaksi tai useampia narratiiveja esiintyy riippumatta toisistaan. (Nikolajeva & Scott 2001, 12.) On vaikeaa sijoittaa esimerkiksi *Dear Mili* -kirjan kuva-tekstisuhdetta loogisesti vain yhteen näistä kategorioista: Toisaalta kuva ja teksti toimivat laajentavasti, täydentäen toistensa kerronnallisia aukkoja. Osittain kuva taas kertoo aivan toista tarinaa kuin teksti, ja visuaaliset fragmentit luovat useita sylleptisiä, toisistaan riippumattomia tai ainakin löyhästi riippuvaisia kerrostumia. Kuvan ja kielen täydellistä symmetriaa tuskin esiintyy, mikä johtuu edellä kuvatuista moodien erilaisista affordansseista. (Ks. myös Mikkonen 2005, 337–341.)

Siefkes ja Arielli esittävät joitakin intermodaalisia suhteita, jotka liittyvät moodien keskinäiseen yhdenmukaisuuteen (*congruence*) tai ei-yhdenmukaisuuteen (*incongruence*) merkityksenannossa. Esimerkkinä he käyttävät tutkimustaan siitä, kuinka tietty musiikkityyli vaikuttaa kokemukseen arkkitehtuurista. Barokkimusiikki yhdistettynä barokkiarkkitehtuuriin tai moderni musiikki yhdistettynä moderniin arkkitehtuuriin ovat esimerkkejä moodien yhdenmukaisuudesta ja vastaavasti moderni musiikki yhdistettynä barokkiarkkitehtuuriin tai päinvastoin esimerkkinä epäyhdenmukaisuudesta. (Siefkes & Arielli 2017, 163–164.)

Itse olen käyttänyt luennoillani esimerkkeinä traditionaalista (pääteellistä) ja modernia (groteskia) fonttia ja päällystämätöntä (mattapintaista) ja päällystettyä (kiiltävää) paperia. Tällöin yhdenmukaisuus syntyisi antiikvafontin ja mattapintaisen paperin yhdistelmällä, ja tämä yhdenmukaisuus tulkittaisiin traditionaalisuutena. Groteski fontti ja päällystetty paperi taas edustaisivat yhdenmukaisesti modernia. Ei-yhdenmukaisuus, graafisten suunnittelijoiden kielellä kontrasti, modernin ja traditionaalisen välillä saavutettaisiin kiiltävän paperin ja antiikva-fontin tai vastaavasti groteskin fontin ja mattapintaisen paperin yhdistelmissä. Edelleen vaikkapa päällystämätön paperi voi tuottaa mielikuvia paitsi traditionaalisuudesta, myös luonnon-mukaisuudesta, koska ajattelemme ajallisesti aikaisempien tuotan-

totapojen olevan luonnollisempia, ”rustiikkisempia”. Paitsi moderniksi, groteski fontti voidaan tulkita tekniseksi, jolloin painottuisi myös kiiltävän paperin tulkinta teolliseksi. Kokonaistulkinnassa voi siis syntyä pelkästään kahdenlaisen paperin ja kahdenlaisen fontin eri yhdistelmistä monenlaisia merkitys- tai mielikuvakokonaisuuksia: moderni, perinteinen, tekninen, maanläheinen/luonnollinen sekä näiden kontrastiset yhdistelmät. Tyyllilliset yhdistelmät liittyvät moniin postmoderneihin esityksiin, nehan ammentavat paitsi nykyhetkestä, myös aikaisemmista tyyleistä. Siksi postmodernismin piirteisiin liitetään tyyllinen intertekstuaalisuus, aiempien tyylien tuominen uusiin konteksteihin.

Multimodaalisen tyylin kannalta näyttäisi, että kokonaisvaikutelmia voidaan kuvata adjektiiveilla kuten moderni, traditionaalinen tai näiden sekoitus, sekä yleisinä tunnelmina kuten surumielinen tai iloinen. Samoin, kuten *Dear Mili* -kuvakirjan multimodaalisessa analyysissä osoitan, väripaletti voi tukea kertomuksen kielen moodin mystisyyttä ja surumielisyyttä yhtyen koko kirja-esineen patinoituneeseen, vanhanaikaiseen värimaailmaan kansissa ja suojapapereissa. Maurice Sendakin vanhoista kuparipiirroksista ammentava esitystapa korostaa historismia ja unenomaista liikkumattomuutta, kirjan nostalgista ja mystistä kokonaistunnelmaa. Siefkes ja Arielli korostavatkin, että intermodaalinen merkitys syntyy kompleksisesta ja vähemmän suoraviivaisesta moodien vuorovaikutuksesta, jolloin tulkintaan jää usein avoimia kohtia:

” [R]elations between modes may be quite indirect, but still relevant for our perception. While it is tempting to look at relatively simple relations between modes, such as similarity or contrast, in fact the connections may often be more indirect and may happen through allusions to discourses, stereotypes, or other forms of shared knowledge.” Tämä kompleksisuus on tyypillistä erityisesti taiteellisille esityksille ja on juuri se tekijä, joka tekee niistä kiinnostavia. (Siefkes & Arielli 2017, 168.)

Edellä esittelin kulttuurisen konnotaation ja kokemuksellisen metaforan, jotka ovat moodin kaksi tapaa tuottaa merkityksiä. Myös nämä voidaan laskea tyyllisiin työkaluihin. Metaforan kautta esitys luo ekspressiivisiä kvaliteetteja. Esimerkiksi aaltoilevan ja siksak-muotoisen viivan ilmaisullisuus liittyy suoraan haptiseen kokeemukseemme. Jokin muotojen ja värien yhdistelmä voidaan tulkita yhä eriytyneemmin vastaamaan jotakin tunnetilaa tai tunnelmaa mutta harvoin ilman jonkinlaista sisällöllistä kontekstia. Ilmaisullisten piirteiden tulkinnan teoria on Siefkesin ja Ariellin mukaan vielä alimääräytynyttä, eikä meillä ole näille piirteille yhtenevää kieliooppia. Toisaalta alimääräytyneisyydessä piilee myös vahvuus: voimme käyttää muodon ja värin kaltaisia kvaliteetteja luomaan yleisemmän tason tunne- ja mielentiloja, jotka kontekstin mukaan saavat eriytyneemmän merkityksen. (Siefkes & Arielli 2017, 110–115.)

Esittäessäni *Dear Mili* -kirjan ensimmäisen vuosikurssin graafisen suunnittelun opiskelijoille pyysin heitä kuvaamaan adjektiiveilla ensivaikutelmaansa kirjasta sen tekstiä kuitenkaan lukematta. Adjektiivit ”mystinen”, ”vanhanaikainen” ja

”melankolinen” toistuivat useissa vastauksissa. Sen sijaan esimerkiksi adjektiiveja ”iloinen”, ”vauhdikas” tai ”nykyaikainen” ei esiintynyt. Voidaan siis ajatella, että ainakin tietyn kulttuurin sisällä multimodaalisten esitysten kokonaistunnelma tai multimodaalinen tyyli on tulkinnallisesti jaettu ja tunnistettava. Tässä tapauksessa yhteneviin kokonaistunnelman tulkintoihin näytettiin pääsevän myös ilman tekstisisällön luomaa kontekstia.

Kuvan modaliteetti muodostaa tärkeän osan tyyliä. Se voidaan nähdä liukumana abstraktista ja käsitteellisestä naturalistiseen ja edelleen sensoriseen. Esityksien sisällä modaliteettimarkkerit voivat kuitenkin esiintyä eritasoisina yhdistelminä: esimerkiksi erittäin yksityiskohtaisesti esitetty kohde on asetettu tyhjälle taustalle tai muutoin naturalistisessa kuvassa on epätodelliset, sensorisen modaliteetin värit. Tämä havainnollistaa multimodaalisen tyylin kompleksisuutta.

## YKSILÖLLINEN TYyli, SOSIAALINEN TYyli JA ELÄMÄNTYyli

Van Leeuwen kuvaa yksilöllistä tyyliä ruohoksi, joka kasvaa sosiaalisen kiveyksen rakosissa. Tiedostamattomana se on ihmisen yksilölliseen persoonaan kuuluvaa, kuin sormenjälki. Yksilöllinen tyyli näkyy käsialassa, vaikka niin sanotun kaunokirjoituksen muoto on muuten pitkälti säädelty. Esimerkiksi Maurice Sendakin kuvitustyyli vaihtelee kirjasta toiseen, mutta niissä toistuu jotakin tunnistettavasti ”sendakmaista”, joka saa meidät tunnistamaan tekijän. Esimerkiksi Sendakin hahmoille ominainen raskastekoisuus ja suuret jalat ovat tällainen yksilöllistä tyyliä leimaava piirre. Yksilöllinen tyyli kytkee esitykseen tietynlaisia emootioita ja tunnelmia – asennetta siihen, mitä sanotaan. Se voi toimia tiedostamattomasti ilmaisten henkilön persoonallista luonteenlaatua, tai se voi perustua tietoisin päätöksiin. Tyylin yksilöllisen juonteen tulkintaan ei ole konventioita, joten se perustuu pitkälti kokemukselliseen metaforaan. (van Leeuwen 2005a, 140–143; Nodelman 1990, 59–61.)

Sosiaaliset tyylit ovat luonteeltaan pysyviä ja koodimaisen jäykkiä konventioita. Niillä ilmaistaan sosiaalista asemaa, ikää, sukupuolta ja ammatillista asemaa esimerkiksi kansallispuvuissa. Toisaalta sosiaaliset tyylit voidaan nähdä myös vähemmän rajoittuneina. Esimerkiksi australialainen englannin kielen aksentti sisältää ideologisia merkityksiä: epämuodollisuudessaan australialaisten ”löyhä” ääntäminen viestii – suhteessa brittienglannin tarkkaan ääntämiseen – pyrkimystä eliminoida eliitin korkeakulttuuri. (van Leeuwen 2005a 140–144.)

Kansallispukuja näkee enää harvoin arkikäytössä. Sosiaaliset tyylit ovat pitkälti korvautuneet elämäntyyliellä (*lifestyle*<sup>5</sup>), jotka yhdistävät yksilöllisen ja yhteisöllisen. Elämäntyyli eivät ole sidottuja paikallisuuteen ja ammatilliseen - tai sosiaaliseen

<sup>5</sup> Lifestyle-termi alkaa olla jo suomen kieltä, puhutaan ”lifestyle-blogeista” ja ”lifestyle-brändeistä”. Käytän kuitenkin suomennotta elämäntyyli. Purhonen et al. (2014, 222–223) käyttävät samaa suomennotta, ja tulkitsevat käsitteen kattavan sekä yksilöllisen että sosiaalisen tason.

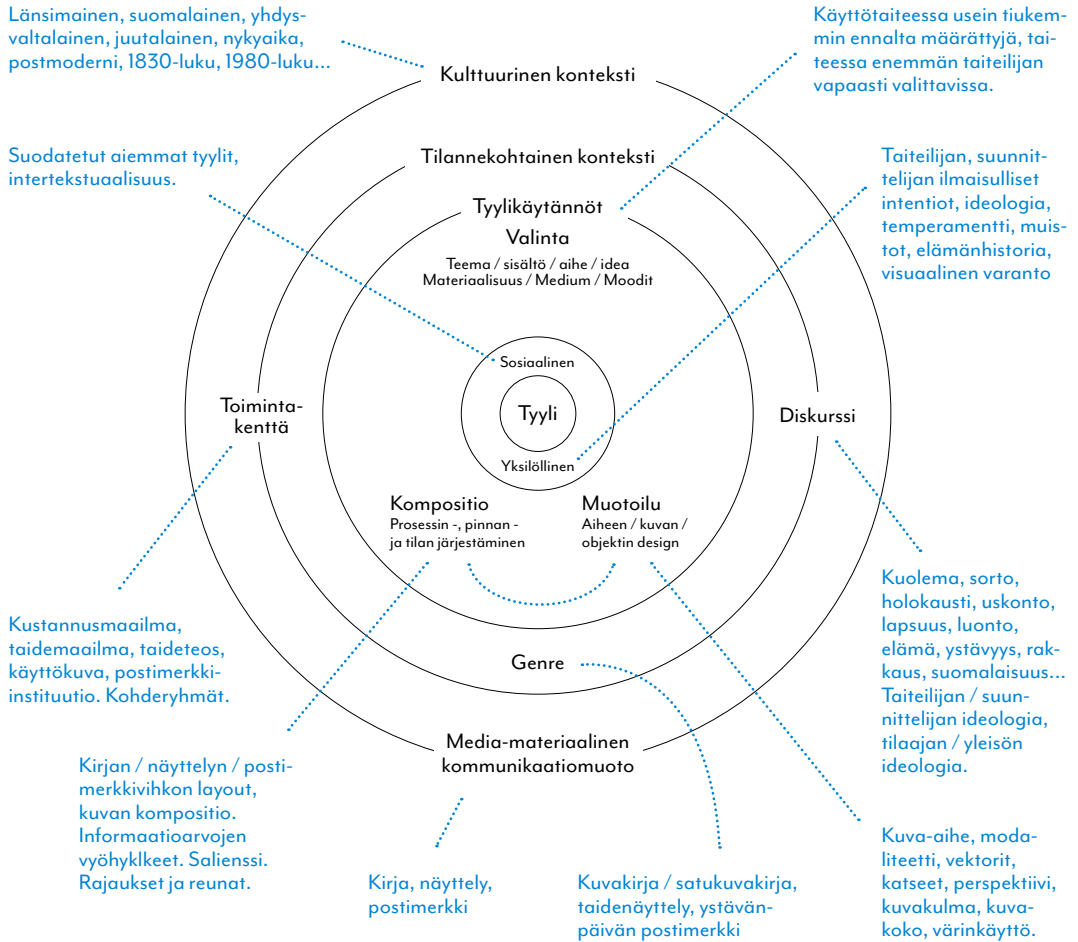
asemaan vaan makuun, kulutusvalintoihin, vapaa-ajan harrastuksiin ja asenteisiin esimerkiksi suhteessa sukupuoli- tai ympäristökysymyksiin. Ne ilmentävät ”tulkintoja maailmasta” ja siten ne ovat ilmaisullisia. Elämäntyöliien sosiaalisuus juontuu siitä, että ne viestivät identiteettiä ulkoisesti esimerkiksi pukeutumisessa ja sisustuksessa. Siinä missä yksilöllinen tyyli on tulkittavissa kokemuksellisen metaforan kautta, elämäntyöli perustuu konnotaatioon: siihen, mitä on ilmassa, mitä olemme nähneet muualla (van Leeuwen 2005a, 144–148.) Van Leeuwenin näkemys eroaa Pierre Bourdieun määritelmästä, jossa elämäntyöli on yhteydessä yksilön sosiaaliseen taustaan: se on ikään kuin peritty, ja yksilöllisyys ja valinnanmahdollisuudet ovat elämäntyöliissä rajalliset. (Bourdieu 1984, 170–171. Ks myös Purhonen et al. 2014, 222–223.) Todellisuus lieene näiden kahden näkymyksen välillä: vaikka yksilön tausta vaikuttaa elämäntyöliin liittyviin valintoihin, se ei enää ole sidottu jähmeisiin luokkarakenteisiin. Elämäntyölimme ovat sidoksissa pikemminkin moninaisiin referenssiryhmiin.

Elämäntyöliit voidaan nähdä markkinoiden tuottamina kuluttajaprofiileina mutta myös laajemmin yksilöiden ja yhteisön esteettisenä ja arvoja luovana ja ilmentävänä toimintana. Postmodernissa kulutuskulttuurissa myös talouselämällä on selkeästi kulttuurinen ulottuvuus: luovan talouden ala on kasvanut. Postmodernissa elämäntyöliissä voidaan nähdä ilmiö, jossa koko todellisuus estetisoidaan ja elämäntyöliä rakennetaan taideteoksen tavoin. Myös siinä on nähtävissä tyylin synty ensin pienissä alakulttuureissa ja sitten siirtyminen kaupalliseen valtavirtaan. (Featherstone 2007, 81–92; Chaney 1996, 145–147.)

Kytkeessään tyylin alle koko elämäntyyliin liittyviä valintoja elämäntyöliit ovat siis kompleksisuudessaan loistava esimerkki multimodaalisista kokonaisuuksista, todellisia konno-taatioiden kimppeja (ks. myös van Leeuwen 2005a, 146). Näyttäisi siltä, että nykyisin niissä on nähtävissä ainakin karkea jako moderneihin ja traditionaalsiin, nostalgisiin tyyliin. Tämän voi nähdä vaikkapa seuraamalla valmistaloyritysten valikoimia: useilla suomalaisilla yrityksillä talomallit on ryhmitelty perinteisiin ja moderneihin. Talojen verbaaliset nimet kuten ”Moderna” ja Block tai Matilda ja Rauhala kuvastavat näitä tyyliä. Yhdellä talotehtaalla tyyliit on nimetty vielä eriytyneemmin ”moderneihin”, ”klassisiin”, ”perinne”- ja ”vintage”-mallistoihin. Kaikilla niillä on omat visuaaliset piirteensä eli tyyliinsä, ja talomalli valitaan sovittamalla se oman elämäntyylin kokonaisuuteen.

## VISUAALISEN TYYLIN MALLI

Stefan Meierin (2014) visuaalisen tyylin malli kokoa edellä kuvatun viitekehysten tyylin käsitteen alle. Se on visualisoitu kaavion muotoon (kuva 1). Kehämäisen mallin keskiössä on tyyli, jota ympäröivät tyyliin vaikuttavat, yhä laajemmat kontekstit. Uloimmalla vaikutuspiirillä sijaitsee kulttuurinen konteksti. Seuraavaksi laajimman kehän luovat *tilannekohtainen konteksti*, jota määrittää esityksen *toimintakenttä*



**KUVA 1.** Meierin (2014, 22) visuaalisen tyylin malli. Käännös ja lisäykset sinisellä kirjoittajan. Meierin visualisointi osoittaa, kuinka tieteellisissä esityksissä non-lineaarinen, multimodaalinen esitys toimii lineaarista tekstiä havainnollisemmin. Informaatioarvon (keskus - marginaali), tekstikoon vaihtelun (salienssi) ja kehämaisten, rajaavien linjojen (framing) avulla visuaalisen tyylin kontekstien verkosto hierarkioineen hahmottuu mallissa selkeämmin kuin lineaarista tekstiä käytettäessä.



(*Handlungsfeld*), esimerkiksi politiikka, vapaa-aika, urheilu, koulu tai kotityöt. Toimintakenttään kytköksissä ovat *diskurssi* ja esityksen *media-materiaalinen esityskanava*. *Genre* sijaitsee edellä mainittujen kontekstien ja seuraavan, tyylikäytäntöjen (*Stil-Praktiken*) kehän välissä. *Tyylikäytäntöihin* sisältyvät aiheen, teeman, sisällön tai idean valinnat sekä ilmaisun välineeseen (mediumiin) ja käytettäviin moodeihin liittyvät ratkaisut. Samalla kehällä sijaitsevat *komposition* ja *muodonannon* (*Formung*) toiminnot. Sisimpänä tyylin käsitteen ympärillä ovat sosiaalinen ja yksilöllinen tyyli. (Meier 2014, 22.)

Huomio on tyyliässä symbolisena kommunikaationa, aktiivisena semioottisena resurssina, joka aineellistuu tyylikäytäntöjen kautta. Malli korostaa tyyliä esityksen holistisena visuaalisuutena. Tekijän osalta yksilön luonteenlaatu tai taipumukset, suunnittelutaito sekä ilmaisun intentio ovat tyylin muodostumisessa dialektisessa suhteessa. Tyylin yksilöllinen taso perustuu kuitenkin laajempiin, sosiaalisesti muotoutuneisiin tyylimalleihin ja edellyttää vertaamista näihin aiempiin, kyseisessä kontekstissa relevanteilta vaikuttaviin tyylikonventioihin. Suunnittelijan tarkoituksena tyylikäytäntöihin liittyvissä valinnoissa on saavuttaa tulkitsijan kannalta ennustettava tulkinnallinen osuma. Lähettäjän ja vastaanottajan suhteessa kysymys on siitä, että molemmat osapuolet intuitiivisesti tunnistavat tyyliin vaikuttavien kontekstien tilanne- ja kulttuurisidonnaisen kentän: median, toimintakentän, diskurssin ja genren. Näihin konteksteihin sisältyy sosiaalinen ja jäljittelyyn liittyvä toistuminen, joka luo tyyliä tulkintakehyksen. (Meier 2014, 21-26.)

Tiettyyn toimintakenttään liittyvät tietynlaiset sisällölliset tekijät, diskurssit. Foucault'n tavoin Meier painottaa diskurssin ideologioita ja valtaa rakentavaa ominaisuutta. Diskursseilla muovataan "soveliaita" tai relevantteja tapoja kommunikoida eri toimintakentillä. Materiaalis-mediaalisella kommunikaation muodolla on niin ikään sekä tarjoava että rajoittava vaikutus siihen, miten ja mitä moodeja esitykseen käytetään. Tyylikäytäntöjen tasolla siirrytään konkreettisen esityksen suunnitteluun. Niihin liittyvät valinnat koskevat sekä aihetta ja sisältöä että käytettävää mediaa ja moodeja. Valintaa ohjaavat toimintakenttä ja sille ominainen diskurssi. Myös tuotteen tai esityksen materiaalivalinnat voivat toimia symbolisesti. Muodonanto (*Formung*) asettaa suunnittelijan mielikuvien tasolla suhteeseen suunnittelemaansa materiaaliseen objektiin: sen funktioon, aiheeseen tai ideaan. Muodonannon tasolla päätetään muun muassa, mitä kuvassa vastaanottajalle esitetään (kuva-aihe), kuinka yksityiskohtaisesti ja minkälaista perspektiiviä käytämällä. Myös esitettyjen objektien muodot ja värit, henkilöiden kasvoniilmeet ja eleet kuuluvat muodonannon piiriin. Toinen esimerkki muodonannon resurssista on mikrotypografia. Esimerkiksi gootti- tai äärioikeiston alakulttuurien verkkosivuilla esiintyy vaikealukuisia fraktuurakirjaintyypppejä, jolloin identiteetin symbolinen ilmaus ylittää funktionaalisuuden. Komposition tyylikäytäntö perustuu elementtien järjestelyyn siten, että ne luovat merkityksiä suhteessa toisiinsa yhdistämällä osia kokonaisuudeksi tai erotellen ja korostaen jotakin elementtiä. Visuaalisissa esityk-

sissä saadaan aikaan katsetta ohjaavia, kuvitteellisia vektoreita esimerkiksi asennoilla ja toistuvilla elementeillä tai erottavilla ja yhdistävillä rajaavilla ja kehystävillä linjoilla. (emt.) Komposition ja muodonannon tasot kattavat edellä esitetyn visuaalisen kieliopin. Muodonannossa keskeisenä resurssina toimii modaliteetti. Meierin mallissa myös kuva-aihe huomioidaan tyylillisenä resurssina.

Meierin mallin käsitteet ovat, kuten useimmat kvalitatiiviset yleistykset, tulkinanvaraisia. Toisaalta niiden tietty väljyys osoittaa erilaisten kontekstien päällekkäistä olemassaoloa. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan kolmea erilaista esitystä. *Dear Mili* -kuvakirjan laajana kulttuurisena kontekstina voidaan nähdä länsimainen kulttuuri, jossa Wilhelm Grimmin teksti on syntynyt 1800-luvun Euroopassa, mutta sillä voidaan nähdä tausta vanhemmassa, suullisessa kansanperinteessä. Sendak on 1980-luvun Yhdysvalloissa jo arvostettu kuvittaja, taustallaan juutalainen sukuhistoria. (Ks. esim. Kushner 2003.) Nämä lähtökohdat voidaan nähdä tyylin kulttuurisena kontekstina. Toimintakenttänä voidaan nähdä kustannusmaailma, jonka kytkeytyy edelleen esimerkiksi vapaa-aikaan, kulttuuriin ja jopa – kuvakirjan yhteydessä – lastenkasvatukseen. Mediana on kirja ja genrenä kuvakirjan alagenre satukuvakirja. Toimintakenttä ja genre määrittävät diskurssia; esimerkiksi sitä, minkälainen visuaalinen tyyli tai aiheet sopivat satukuvakirjaan, jota pidetään etupäässä lapsille suunnattuna, tai miten kirjan kaupallista funktiota tuetaan eli ostajaa houkutellaan. Kirjamedialla on omat, kokonaistyyliin vaikuttavat semioottiset affordanssinsa kuten paperin materiaali, taiton ja typografian moodit.

Taidenäyttely eroaa kuvakirjasta, koska se toimii kaunotaiteen institutionaalisisessa kentässä. Mediana on näyttely ja genrenä taidenäyttely. Taidenäyttelyn media-materiaalinen ilmaisukanava sisältää lukemattomia affordansseja aina teosten materiaalista näyttelytilaan ja sen valaistukseen. Tilannekohtaisena kontekstina tämän tutkimuksen taidenäyttelyssä on muun muassa se, että graafinen suunnittelija/käyttökuvan tekijä tekee kuvataideprojektin osana tutkimusta. Postimerkin kohdalla (laajana) toimintakenttänä on käyttötaide, mediana postimerkki ja genrenä ystävänpäivän postimerkki. Taidenäyttelyn ja postimerkin kohdalla henkilökohtainen tyyli kohtaa tilanteen, jossa toimintakenttä, media ja genre muuttuvat. Selvitän muun muassa, miten holistinen, multimodaalinen visuaalinen tyyli esityksen kokonaisvaikutelmana tai tunnelmana tyylikäytännöissä syntyy ja miten se käyttäytyy eri kontekstien verkostossa kuvakirjan, taidenäyttelyn ja postimerkin esityksissä.

### 3. ARTIKKELIT, NÄYTTELY JA POSTIMERKKI-DESIGN

# MYSTERIOUS MOOD

## OVERALL DESIGN AS CONVEYER OF MEANING IN MAURICE SENDAK'S PICTUREBOOK DEAR MILI

Raappana-Luiro, L. (2019). Mysterious Mood. Overall Design as Conveyer of Meaning in Maurice Sendak's Picturebook Dear Mili. Teoksessa Brusila, R., Mäkiranta, M. & Nikula, S. (toim.): *Visual Thinking: Theories and Practices*, s.97–122. Lapland University Press: Vaajakoski.

Julkaistu tekijänoikeuden haltijan suostumuksella.

# *Mysterious mood*

*Overall design as conveyer of meaning in  
Maurice Sendak's picturebook Dear Mili*

Leena Raappana-Luiro

# Abstract

**I**n the 1980s, academic interest increased in the picturebook\* as an art form, along with interest in traditional fairy tales. Amid the growing emphasis on visual and multimodal texts, the picturebook is also understood as an ever more complex mode of synergistic form of telling stories. Based on theories of picturebook and multimodal semiotics, the present article examines how immediate impressions of the overall quality and design of Maurice Sendak's picturebook *Dear Mili* create meanings and expectations, and how these meanings relate to deeper analytical perspectives.

*Keywords: picturebook, overall mood, multimodal semiotics, peritexts, graphic design, illustration*

\* I have adopted the spelling picturebook (rather than picture book) to indicate the multimodal entity of pictures, text and book as artifact (see also Sipe, 2011, p. 273).

## Introduction

In 1983, a previously unpublished tale by Wilhelm Grimm was discovered (see for instance Kushner, 2003, p. 28). The story was composed in the form of a letter that Grimm wrote in 1815 to a girl named Mili. Already a famous picturebook artist, Maurice Sendak was commissioned to illustrate the fairy tale, and the picturebook was published in 1988. The girl in the story (also called Mili) was sent to a forest by her mother, who was trying to keep her daughter safe from war. Mili walks scared in the woods; followed by her guardian angel, she manages to get to Saint Joseph. She helps him with the daily chores and plays with her guardian angel, who now looks almost like Mili herself. After three days, she has to leave. Saint Joseph gives her a rosebud, promising that she will come back when the bud opens. On returning to her home village, Mili realises that she has been away for thirty years rather than three days. She finds her mother old and blind, but they go to sleep, happy together. The next morning, villagers come to see them and find them dead. The rosebud has unfolded.

My first encounter with Maurice Sendak's *Dear Mili*, a picturebook based on Wilhelm Grimm's text, was in 1988, when the book was also published in Finland. As a young art student, pursuing my first masters thesis on picturebooks, I saw the book in a bookstore and immediately wanted to own it. The appearance of the book was so captivating that it was some weeks before I read the text. Compared to my own expectations of the children's picturebook genre—bright colours and glossy, illustrated covers—the first impression created by this book was exceptionally sophisticated, old-fashioned, mysterious and somehow solemn. It was of course also interesting that I had never heard of this particular tale, written by the famous brothers Grimm.

I returned regularly to the book, to browse and to explore the illustrations. Having read the text and examined the pictures in more detail, the story seemed even more mysterious and complicated. Nevertheless, my first impression, and the mood aroused by the book, persisted and even strengthened. The years went by, and I had children of my own, but I kept *Dear Mili* primarily as my own book. Today, there are annoying coffee stains on the dust jacket of my copy of the book rather than the children's scribbles found in most of the picturebooks we own.

In picturebook research, although it is common to emphasise the status of the picturebook as art, book publishing is also big business, and *Dear Mili* has sold over 200,000 copies (Zipes, 1995, p. 4). Many people choose the books they buy by looking and browsing in bookstores. In the case of a picturebook, overall appearance and design is likely to be especially important, given its nature as a very visual—or, more precisely, multimodal—medium.

In this article, I wanted to explore how one's first impression of a picturebook's overall quality or overall impression conveys meanings, and how these meanings relate to a deeper, more analytical level of multimodal semiotic analysis. My starting point was personal experience—those spontaneous questions aroused by *Dear Mili* concerning how the book by its immediate appearance indicates its overall mood, the potential reader and the type of story, as well as other, perhaps more detailed meanings. Does this single case reveal general features of how a book's design qualities relate to our expectations of that book?

## Paratexts, Overall Impression and Multimodal Semiotics

In the late twentieth century, when *Dear Mili* was published, a lot was happening in the field of picturebooks. Academic interest had increased, and there was a visible expansion in terms of audience, themes and techniques. A number of studies focused on the concept of *iconotext* (Hallberg, 1982), classifications of different types of picturebook and the narrative relationships between text and picture. There were also some notions of layout and material design features as potential meaning making resources in picturebooks. (e.g. Schwarcz, 1982; Nodelman, 1990; Rhedin, 2001; Nikolajeva & Scott 2001.) At the same time interest in classical fairy tales and their psychological meanings renewed, inspired in many cases by the writings of Bruno Bettelheim. The influence of postmodern aesthetics could also be seen, as parodic, eclectic and multilayered narratives grew in number, and the picturebook was increasingly seen as a unique art form combining text and picture. So-called *crossover* picturebooks (with a dual audience of children and adults) became popular. (Beckett, 2013, pp. 1–17.) These trends are also manifested in the overall quality of book in the case of *Dear Mili*.

In recent studies of picturebooks, the concept of iconotext has broadened to encompass artefactual elements of the book as media form. Among the theories informing picturebook research is Gerard Genette's (2001) concept of paratexts. Paratexts includes all those internal and external factors—beyond the textual content of the book itself—that shape our interpretation of and our attitude to the book. Genette refers to those external paratexts that do not belong to the book artefact as *epitexts*. (Genette, 2001, pp. 4–5.) In the case of *Dear Mili*, for example, some readers may already have known of the publishers' press releases reporting the sensational discovery of an unknown tale by Grimm, translated by the gifted translator Mannheim and illustrated by the famous Maurice Sendak.

The internal paratexts (called *peritexts*) include all those things that make the text a material book, including title, please-inserts, dedications, covers and appendages, typography and illustrations. As Genette described peritexts as they appear in classical French literature, his focus was on literal peritexts—titles, please inserts, dedications and so on. However, he also noted that we must... bear in mind the paratextual value that may be vested in other types of manifestation belong to other types of manifestation: these may be iconic (illustrations), material (for example, everything that originates in the sometimes very significant typographical choices that go into the making of a book) (Genette, 2001, p. 7).

Since Nikolajeva and Scott (2001, p. 241) observed that “almost nothing has been written about the paratexts of picturebooks such as titles, covers, or endpapers”, a number of articles have been published about endpapers (Sipe & McGuire, 2006) and typography (Serafini & Clausen, 2012), but there is still relatively little research of this kind.

These peritextual features work exactly like *thresholds* of interpretation in an audience's first impressions of a picturebook. Before reading the text or looking at pictures in detail, the reader's first impression of the book is shaped by peritextual features such as illustrations, format, covers, paper, typography, colour scheme—in short, all those spatial, visual and material things that cause the book to exist. Given my particular interest in first impressions of the picturebook, these immediate tactual and visual nonverbal elements are my main focus here.



As meaning can inhere in the very existence of peritexts like title pages, dedications and prefaces, these are likely to affect our preconceptions of a given book. In picturebooks especially, all the design elements convey meanings. For instance, the role of illustrations in picturebooks clearly differs from those in books based on verbal text and linear reading. In picturebooks, illustrations are seen less as peritexts than as part of the verbal-visual “text”. Nodelman (1990, pp.36-37) compares the overall impression of the picturebook to tone of voice—generated by non-textual elements, less by individual features in a given picture than by a general mood or atmosphere. Non-textual elements such as the book’s size and shape, its covers, paper, layout and colour scheme, the use of line and the selected technique (e.g. watercolour or crayon) together create the book’s overall mood, strongly influenced by our previous knowledge of different kinds of books and pictures. According to Nodelman (1990, p. 59), the concept of style differs from aforementioned elements. Style is not a distinct entity: “It is the name we give to the effect of all the aspects of a work of art considered together” Picturebook utilises the preexisting style of a certain period or artist as a source of information, conveying meanings in the context of the artist’s own personal style and the story in question (pp. 59-74).

On the field of visual communication research, the social semiotic theory of visual grammar formulated by Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2005) has broadened from visual images to concern also other meaning making resources like layout, typography, colour and texture. In the context of multimodal social semiotics, picturebook can be seen as a communication comprising different modes, among which writing is only one. According to Gunther Kress (2010, p. 79), mode is a socially and culturally shaped and constantly changing semiotic resource for meaning making. Different modes have different semiotic potentials, and the meanings conveyed by them are always dependent on each other: co-present signifying elements can affect the meanings of others by narrowing or specifying—for example, typography with different colours, dimensionality or texture creates different meanings (van Leeuwen, 2006, p. 144), or the same typography in books that differ in format or paper creates still different meanings in conjunction with certain pictures. For this reason, I examine the meanings created by all modes together rather than by a single mode such as typography. This is a challenging task in a single article, but my focus on the immediate overall mood created by a multimodal entity justifies an examination of how the most immediate impressions created by book originate. For the same reason, because the overall impression is formed mainly by the visual and tactual modes, no deeper analysis is pursued of the meanings aroused by the verbal text alone, although – after my really first experience of *Dear Mili* – I was aware of this content in the background when analysing the picturebook (see also Nodelman, 1990, p. 36).

To address the complex area of the multimodal text, Frank Serafini (2010) presents his tripartite framework with particular application to the picturebook. Drawing on “diverse fields of inquiry, including semiotics, art theory, visual grammar, communication studies, media literacy, visual literacy and literary theory” (Serafini 2010, p. 85), the framework combines three nested perspectives of interpretation: perceptual, structural and ideological. Where the social semiotic viewpoint emphasises the social formation of meanings (e.g. Kress, 2010, pp. 8–10), Serafini’s model incorporates more universal perceptual qualities: “...before images are interpreted in the social contexts of their production, reception and dissemination, qualities of the image must be perceived, processed, and categorized” (pp. 87-88). The structural perspective focuses on the elements of visual grammar as conventions established to produce meaning through visual and

compositional structures. From an ideological perspective, our meaning making need to be activated by producers and viewers in a given socio-historical context, based on the possibilities offered by perceptual processes and structural interpretations (Serafini, 2010).

All of these theories note the complexity of how picturebook—or any representation that combines different resources for meaning making—works semiotically. Even before reading a book in detail, certain elements related to genre and the implied reader are seen to affect the reader, provoking quite immediate expectations. Some of the meanings aroused, especially those dealing with the overall mood of the story, are more perceptual and universal by nature, as for instance in the association of muted colours with melancholy and sophistication. Other meanings are based more on semiotic conventions of visual structures in pictures and layout or existence of peritexts like the dedication or preface. Additionally, the idea of shared meanings in certain cultures positions me as a Scandinavian (and, more precisely, as Finnish) in a particular way in relation to *Dear Mili*, as will become evident here. Against this theoretical background, I will analyse the immediate overall quality (or mood, or “tone of voice”) aroused by Sendak’s book—the sense of traditionality and historicism, of ambiguity and mysticism, as well as the sombre undertone.

## Traditionality Created by Design

Semiotic meanings consist in part of specific connotations formed by the earlier contexts in which they occurred; signs from one era or culture can be imported into another, introducing the original values and ideas into the new context. In the same way, we come to expect different kinds of content in different kinds of book (van Leeuwen, 2006, 146–147; Nodelman 1990, 37). The sense of traditionality informing the overall quality of *Dear Mili* derives largely from this kind of association. This meaning is strong because all the design elements participate in this meaning making.

Nodelman notes that “we expect more distinctive literature from hardcover books with textured, one-color covers and more conventionally popular material from books with luridly colored plastic coatings” (1990, p. 38). Unlike many modern picturebooks that also use the covers, endpapers and traditional front and back matters to enhance the verbal-visual storytelling (see for instance Nikolajeva & Scott, 2001, p. 241; Rhedin, 2001, p. 147; Serafini, 2012), the outermost layers of the *Dear Mili* “package” seem more like an old-fashioned novel. The outermost part is the dust jacket (*Figure 1*), which serves as the illustrated cover. Beneath the dust jacket, there is a hard cover with a linen-like, matte cloth bearing a small, blind-stamped symmetrical leaf ornament. On the spine are the names of the writer and illustrator, along with the title printed with gold. Pale endpapers in powder-like shades extend the subdued red colours of the dresses worn by Mili and her mother. (*Figures 1–2*). There follows a traditional title page, a half title page and Sendak’s dedication page, all without illustrations. The letter by Wilhelm Grimm to the girl named Mili, which serves as a preface, is distinguished by cursive/italic type. As cursive can also be seen to connote handwriting, this lends a more personal, informal “typographic tone” (van Leeuwen, 2006, p. 148). The presence of all these traditional peritexts, material as well as literal, means that *Dear Mili* looks like belles-lettres: prestigious

and at the same time nostalgic. Additionally, the natural feel of the matte paper, which is typical of Sendak's books, echoes more "authentic" times before the advent of glossy, coated "industrial" papers. Finally, the muted, slightly greyish and brownish colours of the covers and endpapers and the off-white paper of the body matter strengthen the *patina* effect of the book as a whole.

Although, at first glance, *Dear Mili* seems not to use typography in an expressive way, the book's typography and layout impart much of its expectations in terms of genre and ideology. (Figure 3). The classic serif font (based on my investigations, some typeface of Esprit Std – font family) creates the impression of traditional textbook. The idea of an invisible typography, whose main function is to transmit the text content in a neutral way without distraction, has traditionally reigned the area of book typography (See, e.g., Warde 1956; van Leeuwen 2006, 141 *passim*). With the digital turn in graphic design during the 1980s, typography also began to gain more expressive potential, working increasingly like visual imagery rather than as verbal text (e.g. Zelman, 2000, pp. 53–54; Kuusamo, 1996, p. 196). In this light, the typography of *Dear Mili* represents the ideology of traditional book typography.

Ulla Rhedin (2001) has defined the fairy tale picturebook as a type of epic picturebook, in which the role of pictures is illustrative—that is, the pre-existing text can also be understood without the pictures. The epic picturebook has its origins in the tradition of illustrated books, in which the picture depicts an episode in the text. In the most formal classical layout model, resulting initially from printing techniques, text columns were placed on the left-hand page, with picture "plates" on the right. This layout also separated the acts of reading and looking, sustaining the idea of the verbal and the visual as two parallel but non-integrated experiences. Many picturebooks of classical fairy tales use this form of composition. (Rhedin, 2001, pp. 59, 77–78; Nikolajeva & Scott, 2001, 44.) While picturebook design is always connected to the printing techniques of the period, some elements of previous technical constraints began to be used as meaning-bearing resources, connoting traditionality or historicity. In *Dear Mili*, the traditional layout, separating the linear text and picture plates and framed by white space, awakens this sense of historicism and nostalgia. (Figure 3).

In *Dear Mili*, there is obvious use of the principle of symmetry. Looking at the double pages, the text is placed on the left of the spread and the picture on the right, creating a tension, but the text columns are justified and centered on their pages. The history of centered typography is long, deriving from classical ideas of symmetry as signified by measure and harmony. We have become used to seeing serif fonts in symmetrical layouts and sans serif fonts in asymmetrical ones, but in fact, the conventions of functionalist asymmetry and "traditional" symmetry in typography have provoked almost violent social reactions. In 1930s Germany, the new, asymmetric typography introduced by Jan Tschichold, the pioneer of modern typography, was suppressed as "cultural Bolshevism" while traditional symmetric typography was stigmatised as an expression of power structures, hierarchical thinking and conservatism. In recent Western culture, where we are accustomed to seeing both of these principles in book design, such ideological associations can still be surprisingly strong. (Hochuli & Kinross, 1996, pp. 11–30.) Thus, based on layout and typography, *Dear Mili* evokes expectations for highly literal, conservative content. On the other hand, especially in front matter, where the typeface is used as cursive, the calligraphy-like features of the font are clearly visible, creating associations to handwriting and meaning of historicism.

As well as meanings created by associations with cultural conventions, typography also has meanings that are shaped by our physical experience (van Leeuwen, 2006, p. 146). It follows that the typography of the title on the dust jacket of *Dear Mili* can evoke a bundle of intertwined meanings; letters similar to Roman capitals create an atmosphere of ancient culture and text that has been carved into stone, and tine-like serifs and the curved tail of the capital R gain a tension from the co-existence of soft and sharp forms.

The first we see of a picturebook is its cover, which serves to advertise, promote and package the story (Sonzogni, 2011, p. 15). The front dust jacket of *Dear Mili* bears an illustrated cover design (Figure 1). It includes a small, oval vignette-like picture of Mili and her mother, framed symmetrically by decorative flower garlands. Illustrations of this kind were typical of the German Romantic tradition (Dal, 1969, p. 16; Dal, 1975, p. 17), and the framed image-in-image construction creates a window-like passage into the story world. Both the decorative and text elements on the dust jacket of *Dear Mili* (including the title and names of the writer and illustrator) are assigned much more salience spatially than the image depicting the protagonists. The faded colours, the Biedermeier-style dresses of the characters and the symmetric leaf decorations with puttos again create a sense of eclectic Romanticism.

Delving deeper into the book, we find some divergence between the “promise” of the cover and the connotations created by the design of body matter—that is, the story itself. The inner book reveals a much paler design, affording the illustrations a principal role. As a product of the postmodern period, *Dear Mili* also owes something to modernism, as the lack of decoration and the generous use of white space around the text blocks serve to express value and sophistication (Figure 3). While modernism originally employed white space for functional simplicity, it came to connote sophisticated luxury in the bourgeois modernism of the 1900s (Robertson, 1994, pp. 61–65; Pracejus et al., 2006, pp. 82–89). Paradoxically, the symmetrical flower ornaments on the covers also echo the connotations of high value associated with decorative book design before modernism (see also Hochuli & Kinross, 1996, 11–30). Together, the natural, faded effect in materials and colours, the decorative dust jacket and cloth covers with blind stamped decoration and pinch of gold on the spine, the literal peritexts, the classical serif font, the traditional layout and the use of empty space around the text and illustrations create an old-fashioned, romantic mood with the overtones of conservative sophistication.



Figure 1. Dust jacket, front cover.

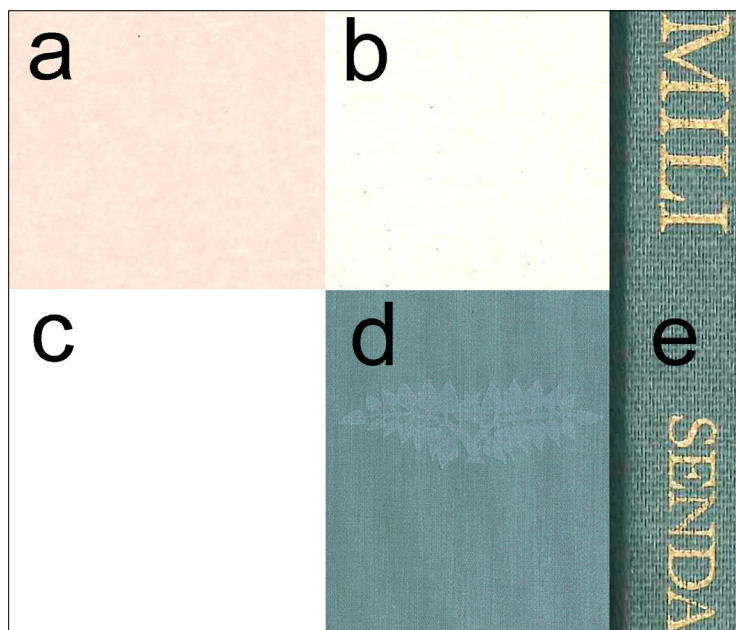


Figure 2. Peritexts: colours and materials

- a. Endpapers b. Dustjacket, background colour c. Body matter paper
- d. Cloth cover with the blind stamped ornament e. Spine



Figure 3. Layout and typography.

## Mysterious Mood and Muted Tones— Colours, Composition and Style of Images

The most salient elements in *Dear Mili* are undoubtedly the images. Pictures are seen first because of their natural attractiveness (Nodelman, 1990, p.181), and spatially, they dominate the printed space of this book. Expect the full spread illustrations, illustrations fill the page on the right of the spread, which according to visual grammar and our convention of reading from left to right is the place of the “new”, often used for visual key information (Kress & van Leeuwen, 2005, pp. 179-185). In terms of the style and technique of Sendak’s other works, the illustration style in *Dear Mili* is very similar to his earlier book *Outside Over There* (1981). Tony Kushner (2003, p. 18) describes the illustrations in *Outside Over There* as “almost hyperreal... like photographic dream-plates—paradoxically cavernously deep and hard-surfaced, impenetrably finished”. The matte paper used in *Dear Mili* intensifies the sense of three-dimensionality, various levels of light and darkness; the reader is looking into the depth of the forest, and the pictures are like windows that penetrate the two-dimensional surface of the page, making maximal use of the aesthetics of picture plate as “hole image”. (Nodelman, 1990, pp. 40– 41; Moebius 1986, 150.) The emphasis on static solidity rather than active line creates the illustrations’ dreamlike stagnation (Nodelman 1990; pp. 73, 117). With regard to Sendak’s personal and persisting style, his characters are somehow heavily built with their big heads, hands and feet (see for instance Kushner, 2003, pp. 9–10, 18). In *Dear Mili*, they seem particularly slow, often sitting and a little hunched or remaining immobile (*Figure 4*). Only three of the fifteen pictures show Mili walking; even then, she appears slow, with both feet on the ground (see also Kümmerling-Meibauer, 2009, p. 6).

In picturebooks, there are some typical ways of creating a narrative rhythm. In books that emphasise fluid linearity—as in Sendak’s famous *Where the Wild Things Are*—the horizontal format is well utilised, with the text running below illustrations that fill the whole spread, without frames. Unlike standalone works of fine art, image compositions in picturebooks are often unbalanced, adding dynamism to the narrative by tempting the reader to turn the page to see what will happen next. For instance, in *Where the Wild Things Are*, the three points at the end of the last sentence of the spread work as just this kind of page turner. (Nikolajeva & Scott, 2001, pp. 152–153.) In *Dear Mili*, the use of white space as picture frame and the black hairline that frames the text spreads can be seen as tools for achieving visual balance—a calming, static symmetry. At the same time, they also influence the rhythm of reading. As with layout, the use of framing elements in composition serves to punctuate the verbal text (Kress & van Leeuwen, 2005, p. 176), creating a pause or caesura that allows the reader to concentrate, looking at the pictures or reflecting on the meaning of the text. In this way, the rhythm of reading of *Dear Mili* is slow rather than hastening.

In terms of form, *Dear Mili*’s almost square format creates less tension than vertical or horizontal formats, especially as most of the pictures are the size of one page. In those pictures that fill the whole double page spread, there is usually some element on the gutter—a big flower or a fruit tree, for instance—that divides the horizontal format of the picture (*Figure 5*). Most of the pictures are balanced compositions, often construed by two characters set diametrically and framed by vegetation, cottage structures or the arches of ruins. As Gregory Maguire (2003, p.

670) notes, Sendak, who was also a scenic designer, had a penchant for tableaux vivants. These precisely designed, arrested scenes, in which the characters are caught at a certain moment, create a dream-like stagnation (see also Nodelman 1990, pp. 53, 73, 117). Together with the sense of depth and intimacy created by the three dimensional solidity of forms and strengthened by the matte paper, the dynamism of the pictures is directed inwards rather than onwards; it is psychological rather than physiological, encouraging the reader to attempt to access the characters' enigmatic minds.

Colour as a semiotic mode is construed in the complex interaction between meanings that are very local, sometimes almost individual, and those that are global and sometimes almost natural (van Leeuwen, 2002, p. 345). As colour is closely related to affects (e.g. Nodelman, 1990, p. 48) it is an especially significant semiotic resource in first impressions of overall quality. In the pictures in *Dear Mili*, the dominant hues are the natural colours of the flourishing forested landscape and the rural buildings: different shades of green, brown, grey and red. While usually using red in flowers, Sendak also selected red for the clothes of Mili and her mother, adding energy to a prosaic scheme of hues. In addition to hue, colour offers value and saturation as semiotic resources, and these are perhaps more significant than hue for the overall mood of *Dear Mili*. In general, light and dark are fundamental experiences, shared by all human beings. In the pictures emphasising the dark shadows of the forest and the night and evening scenes, the predominant colour values are dark. The overall appearance is darker and more muted than the real hues because of generously used dark, thin lines of hatching, that makes the water colour technique look like an engraving. According to Kress and van Leeuwen, the key affordance of saturation lies in its ability to express emotive "temperatures": "High saturation may be positive, exuberant, adventurous, but also vulgar or garish. Low saturation may be subtle and tender, but also cold and repressed, or brooding and moody" (2002, pp. 355–356). In *Dear Mili*, the overall emphasis is on less saturated, muted colours, which – together with desaturating effect of matte, off-white paper – strengthen the patinated, sophisticated atmosphere while adding a sense of brooding, melancholy and mysterious twilight (See colour bars in figures 1, 4, 7 & 9).

Kress and van Leeuwen (2002, pp. 349–50) believed that the colour schemes now used in interior design or in software like PowerPoint, for example, may gradually become more meaningful than individual hues. Indeed, the aim of such schemes in a design context is to create an overall style that engenders certain meanings. In this sense, the same colour scheme can be seen throughout *Dear Mili*, from paper and covers to illustrations. Lighter and with only with a hint of colour, the paper, cover and endpapers connote old-fashioned sophistication. In the illustrations, the colours remain muted but darker and a little more saturated, evoking more intensive meanings of melancholy and mysticism. Compared to the palette of pure colors that has become the signifier for ideologies of modernity, the colour scheme of *Dear Mili* is closer to the hybrid colours associated with postmodern ideologies (Kress and van Leeuwen, 2002, p. 356).

In pictures, we tend to look first at objects that occupy a central position or that are large in size or bright or diverse in colour. Because of their cultural importance, we also tend to focus on humans or animals, and especially on their faces. (Nodelman, 1990, p. 75; Kress & van Leeuwen, 2005, p. 177.) Most of the pictures in *Dear Mili* are composed to include only a thin strip of sky (if any), right at the top of the image. With no clear vanishing point, these pictures create the effect that characters (even those in central positions) are hidden deep in the forest. Similarly, giant leaves and flowers, painted in almost surrealist detail, seem to fill the



entire picture space. The most saturated, salient colors tend to be used for certain flowers rather than characters, contributing to the forest's important role in the book's overall mood (see also Bosmajian, 1995; Perrot, 1991, p. 259).

The pictures vary from medium long shots (showing the whole figure but filling most of the frame) to very long shots, where the characters are shown at long distance and less than half the height of the frame. Characters are most often shown in profile; in some pictures, Mili has turned her back to the viewer. In combination with the use of framing white space around the pictures, the long distance between characters and reader has an alienating effect, which is strengthened by the oblique viewing angle. As noted by Kress and van Leeuwen (2005, p. 136), "The oblique angle says, 'What you see here is not part of our world; it is their world, something we are not involved with.' The pictures in which Mili is shown from behind are more complicated. This can be interpreted as the most detached relationship between character and reader; on the other hand, it indicates trust, as the viewing angle allows the reader to share the character's viewpoint. In this way, the reader is invited to follow Mili deep into the forest while she retains her distance. (2005, pp. 117-140; see also Bosmajian, 1995.)

Through vectors made by gestures or by the gaze, images can create interpersonal meanings between the depicted characters or between the reader and the characters. In pictures where characters look directly into the viewer's eyes, contact is established. Conversely, no contact is made when characters do not look directly at the viewer but remain objects of contemplation while the viewer is an "invisible onlooker". (Kress & van Leeuwen, 2005, pp. 117-119.) In *Dear Mili*, there is some eye contact between the characters; Mili and her mother look intensely at each other as her mother sends her daughter to the forest, emphasising the importance of the moment. There is similar but less intense eye contact between Mili and Saint Joseph and between Mili and her guardian angel. The absence of eye contact between characters and reader is also meaningful. When characters turn to face the viewer, their gaze is always directed elsewhere in the environment, often towards nothing special, or their eyelids are half-closed, gazing contemplatively to nowhere. (Figures 4, 6 and 7). This creates an evasive effect. In the double-page picture of Mili (Figure 6), sitting in the ominous forest with animated trees, with a group of people crossing the bridge in the background, Mili seems to gaze inward into her own mind, oblivious to her environment. Again, these distant or contemplative gazes deepen the overall mystery of the pictures. There is one instance of direct eye contact with a character, as the dog lying between Mili and Saint Joseph stares intently towards the reader. However, as the dog is unable to speak, it remains a mute witness of the inexplicable story (see also Nikolajeva & Scott, 2001, pp. 168, 227-228). (Figure 7).

The cooperative action of different elements of design in creating contrary effects achieves a paradoxical tension (Nodelman, 1990, pp. 41, 43). *Dear Mili* exhibits such a tension between intimacy and involvement, created by the matte paper and the impression of depth, and the alienating effect created by the picture frames, the long and medium shot sizes, the oblique point of view and gazes that evade the reader. Coupled with the dreamlike stagnation derived from the three-dimensional technique and static composition, as well as the muted color palette, this tension defines the overall quality of the pictures; while inviting the reader to share their world, they appear to guard their inner secrets, which are presumed to be ambiguous and sombre.



Figure 4.



Figure 5. Full spread.



**Figure 6.** Full spread with colours.



**Figure 7.** One page -illustration (recto).

## Romantic Quotes and Different Levels of Story

In 1980s graphic design, history made a comeback, in a period that has been called the “decade of appropriation” (Kalman et al., 1994, p. 25; Heller, 1994, pp. 34–38). Around the same time, classical fairy tales again became popular in the picturebook area. Thoroughly illustrated picturebooks of single fairy tales were one manifestation of this “market-driven renaissance” (Hearne, 1986); many of these books were illustrated in ways that evoked immediate associations with earlier styles in the history of art (see for instance Beckett, 2013, p.147).

In contrast to fine art, illustration is less concerned with expression of the artist’s personality, and illustrators commonly “quote” the styles of different artists or of different historical periods to communicate the ideology, attitudes and atmosphere of the original style in the new or contemporary context (Nodelman, 1990, pp. 60–64). Known as a brilliant “quoter” of styles, Sendak adopts a very different style in *Dear Mili* than, for instance, in works where he used a more cartoon-like style; the German Romantic art of Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich are most often mentioned as sources of inspiration (see Bosmajian, 1995; Kushner, 2003, pp. 18, 28). Style is created not only by technique but also by the objects presented: the ruins, gloomy forests, roses, monks and puttos in Sendak’s pictures are typical motifs in Romantic art. Following the rationality of the Enlightenment, Romanticism looked towards mysticism and the dark, irrational sources of past history, fantasy and emotion, where dreams were more interesting than reality and nature, and children represented creativity and purity. As well as the dust jacket design mentioned above, compositions in which the cottage, surrounded by creepers, creates an architectural frame for the characters between the outer and inner space echo the Biedermeier style of fairy tale illustrations, such as those by Ludwig Richter (*Figures 7–8*). Again, almost identical elements can be found in pictures made by Sendak and the German romantic prints of Carl Wilhelm Kolbe the Elder; the ruins in Kolbe’s work have been replaced by Jewish gravestones, but the details of vegetation are similar (*Figures 9–10*). Also the animated ghost trees in *Dear Mili* are reminiscent of those produced by Arthur Rackham, another famous illustrator of Grimm’s tales at the turn of the nineteenth/twentieth century.

The very personal features of Sendak’s style, seen in most of his works—the big feet of characters and their somehow stocky physique—do not make them humorous or cartoon-like. At most, they seem more gentle and childish, but they retain their contemplative seriousness. By using the style of the German Romantics, Sendak confirms the origins of the tale. In his preface to *Kinder- und Hausmärchen*, Wilhelm Grimm described the tales as “last echoes of pagan myths... A world of magic is opened up before us, one which still exists among us in secret forests, in underground caves, and in the deepest sea, and it is still visible to children” (as cited in Lerer, 2008, p. 212). At the same time, because the illustrations emphasise the irrational, mystical, dreamlike and subjective tones of romanticism, they dispel the sometimes moral, didactic tone of Grimm’s text.

As a product of its time, *Dear Mili* shares features associated with the postmodern picturebook. However, it stretches the limits of the genre, including the age group of potential readers and therefore the themes and topics addressed (Beckett, 2012). The book is constructed in such a way that the same story supports several layers of interpretation, according to the reader’s age and knowledge. In the book’s pictures—which Tony Kushner, a Sendak specialist, regards as “the darkest work in the Sendak canon” (2003, p. 28)—another kind of story is hidden, which

starts to reveal itself when the images are explored in greater detail. For instance, in one picture where Mili has left home and sits in the forest, some of the tree branches lying on the forest floor prove to be human limbs (*Figure 11*). Then, behind the forest, there are poorly dressed people crossing a bridge; behind them is a rugged tower, newer than the cottages of Mili's home village. The darkest level of the story become apparent when the reader notes the similarity between the dead branches and documentary images of Jewish victims of concentration camps; the tower in the background is the camp watch tower, and the people on the bridge are prisoners. Told only in pictures by visual intertexts, interpretation requires previous knowledge of the Holocaust (see also Steig & Campbell-Wilson, 1994).

*Dear Mili* does not share all the characteristics of postmodern picturebooks, in that the book's use of the genre's typical tricks is quite discreet and not an end in itself. Nonetheless, the visual intertextuality and pastiche create ambiguities of meaning, at the same time hiding and revealing the story's darkest level. It seems clear that after an already long career as a children's book artist, Sendak wanted to stretch the limits of both theme and audience (see also Kushner, 2003, pp. 24–33), leading to this overall mood, so ambiguous and intrinsically mysterious.

For those readers more familiar with Sendak and his art, there is a further explanation for some other inexplicable details. For instance, a full spread illustration depicting Saint Joseph, Mili and her guardian angel in the garden is—simultaneously—the Garden of Eden and a Jewish graveyard (*Figure 5*). A group of children can be seen in the background, like a choir conducted by a man resembling Mozart in his red tailcoat. This visual fragment references Sendak's passion for Mozart's music; in a 2004 interview with Bill Moyers, Sendak said, "I know that if there's a purpose for life, it was for me to hear Mozart" (<https://vimeo.com/33284145>). The choir, in turn, derives from a photograph of Jewish children, taken days before they were sent to Auschwitz (Kushner, 2003, p. 28). With the revelation of this most ultimate tragic theme, the pervasive dark ambiguity of the book seems finally to be fully explained.





Figure 8. Ludwig Richter (1803-1884): *Für's Haus: Im Winter*.

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/anthologien-und-sammlungen/ludwig-richter-fuers-haus-im-winter/richter-winter-2.html>



Figure 9. One page –illustration (recto) with colours.



**Figure 10.** Carl Wilhelm Kolbe the Elder:

*Youth Playing a Lyre to a Maiden by a Fountain* (c. 1803)

Etching and drypoint

Plate: 16 1/4 x 20 15/16 inches (41.2 x 53.2 cm)

Sheet: 18 11/16 x 23 11/16 inches (47.4 x 60.2 cm)

Philadelphia Museum of Art

Purchased with funds contributed by Marion Boulton Stroud, 1984

1984-88-1

## Conclusion

While it is challenging to analyse in a single article how the total design of a picturebook serves to convey meaning, this seems the best approach to comprehending how the different elements of design interact. Semiotic resources like typography, layout, image and colour entail a countless set of sub-factors that in turn contribute to the meanings evoked. The different modes intertwine; typography deploys a certain colour, which can exert an effect in itself or as part of a scheme, and so on.

In *Dear Mili*, the sense of traditionality is achieved by traditional literal peritexts, cloth covers and dust jacket, typographic symmetry and traditional typeface, and a layout that separates images from text and uses white space to frame the illustrations. The faded, muted colour scheme and the matte paper further connote traditionality and, along with the use of white space, a sense of old-fashioned refinement. Taking care not to alienate potential readers, the illustrated dust jacket uses the ornamental Biedermeier style to hint at content that is more gentle and harmless than the story turns out to be.

The sense of mystery and darkness of tone is achieved mainly in illustrations; by Sendak's use of colour and visual structure. Static compositions strengthened by painterly technique that emphasises plasticity combine to create a dreamlike, contemplative atmosphere. This is further consolidated by viewing angles and the characters' shrouded gaze. Muted colour tones make the overall mood melancholic. The use of German Romantic print style conveys a sense of history and the Romantic ideology.

All of these qualities become immediately apparent to the reader. Created by different modes acting together, the overall mood serves the ultimate theme of the story, supported by visual narration. This emerges gradually in the pictures; Romantic and historical associations are engendered by stylistic quotations (visual intertexts) and the objects depicted: a fairy tale forest, giant flowers, angels and a monk-like Saint Joseph. The use of pastiche, involving strange fragments of concentration camps, Mozart and the victims of Holocaust, reveals a parallel story that is much more serious than that originally told by Grimm.

## Discussion

Reflecting on fairy tale publishing, Betsy Hearne (1986) noted that federal funding to schools and libraries in America dropped in the mid-1970s, forcing publishers to turn to bookstore trade. Available at no expense, fairy tales proved to be a low-risk solution. Crystallising the business case for picturebook publishing, Hearne declared that "Graphics carry the day when adults select on sight" (p. 21).

The sense of traditionality is most obvious in the design of the outermost layers of peritexts, hinting at belles-lettres, the traditional gift book and a sophisticated adult audience. This harmless Romanticism does not reveal the dark side of *Dear Mili*.

As is typical of fairy tales, the verbal text of *Dear Mili* is quite laconic, leaving open the possibility of different visual representations. As an epic picturebook, it follows in the tradition of the illustrated book. However, while picturebook text and illustrations are made by the same



artist or involve close co-operation of writer and illustrator, the epic picturebook poses certain specific challenges. Separation of text and pictures—and, by implication, the acts of reading and looking—is clearly visible in the layout. The static elements in the style and the composition of the images are typical of hole images, which means that the narrative rhythm in epic picturebooks often drags. In the case of *Dear Mili*, the book turns this challenge to its advantage, directing the tension inwards. The reader becomes absorbed in the depth of the story (in the psychological sense too), trying to understand the inner mystery that hides below the surface.

At an ideological level, *Dear Mili* can be seen as a postmodern interpretation of Romantic ideology. If the style of a certain period can be used to express the spirit of that time in a new context, Sendak's choice of German Romanticism is not a random decision. According to Hauser (2005), Romanticism had its roots in the "torment of the world". As for Jewish people, as for the new generation of the Romantic period, "the feeling of homelessness and loneliness became the fundamental experience..." (p. 160). In Sendak's post-modern story, an escape into past history is not entirely possible, and fragments of the tragic reality of a later age exudes through the images.

It has been widely suggested that postmodern picturebooks, laden as they are with cultural codes, sophisticated allusions and metaphors, are really intended for a more learned, literary adult audience (e.g. Rhedin, 2001, pp. 12–13). In this sense, Sendak's works could easily be seen as a symbolic code to be broken, taking account of previous research and Sendak's own commentaries (Steig & Campbell-Wilson, 1994). On the other hand, as children nowadays are familiar with various media forms, they seem paradoxically well aware of the book's structural recourses for meaning making (Crocker, 2011, p. 54; Mackey & Shane, 2013, p. 17). In short, the "postmodern" resides not only in the form of the narrative but also in the way it is read.

International picturebooks are translated and published in multiple countries, sometimes printed in the same place at the same time. From the social semiotic point of view, the interpretation of multimodal representations depends on culture and period and is never fixed: "The more pronounced the cultural differences, the greater are the differences in the resources of representation and the practices of their use" (Kress, 2010, pp. 7–8). In analysing *Dear Mili* as multimodal representation, it is important to possess "inwardness" in respect of the culture that produced it. Although picturebooks are published and marketed globally, there are still cultural differences in how semiotic resources are used. For me, the use of dust jacket and cloth covers connotes "high writing" and adult novels, as well as something old-fashioned, because in Finland, cover texts and illustrations are now commonly printed straight onto the cover (see also Kaataja, personal communication, 18 February 2016; Poskela, personal communication 26 February 2016). The traditional, literal peritexts of the front matter also convey strong associations with high literary adult content, in part because of my inwardness in Finnish culture. In American picturebooks, these elements of traditional book design are also more commonly used in picturebooks. It is commonly the case that peritextual features of the picturebook—paper, covers, layout and so on—can vary from edition to edition (Nodelman, personal communication, 28 February 2015; Happonen, 2001, pp. 11–14). If we take the semiotic resources of overall design seriously as an integral part of the story, the story itself changes each time these features are changed. So, for example, the American custom of pasting a gold medal on the cover illustration of Caldecott Medal winners surely conveys fame and market value. Overall, the fact that the design of *Dear Mili* is so similar in both Finnish and American versions indicates

that publishers have paid attention to design as a conveyer of meaning. Additionally, the typographic designer's name is mentioned on the copyright page, which is by no means inevitable, at least in Finnish book publishing.

In terms of cultural differences in how we use and interpret semiotic resources in picturebook design, *Dear Mili* is a real melting pot of cultures. Sendak, a Jewish American artist, visualises the Jewish trauma of the Holocaust in his illustrations for a German tale, which in turn has its origins in German Romanticism, which in turn generated an ideal of patriotism that later echoed even in National Socialist imagery (Bosmaijian, 1995, p. 192). As the peritextual features of *Dear Mili* are faithful to North American conventions of picturebook design, my interpretation of the book is inevitably marked by some outwardness. In this regard, Steig and Campbell (1994, p. 122) pointed out that illustrating (or, according to multimodal point of view, illustrating and designing) someone else's text is itself a rewriting, and any interpretation is therefore a rewriting of a rewriting. Granted these concerns, I believe the overall quality of *Dear Mili* conveys very affective, universal meanings—or can you imagine someone describing their first reading of Sendak's book as hilarious, racy, modern, unambiguous or shallow?

## References

- BECKETT, S. L. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. Routledge.
- BOSMAJIAN, H. (1995). Memory and desire in the landscapes of Sendak's *Dear Mili*. *The Lion and the Unicorn*, 19(2), 186–210.
- CROKER, B. (2011). Reading the Contemporary Picturebook: Negotiating Change. In M. A. Drinkwater (Ed.), *Beyond textual literacy: Visual literacy for creative & critical inquiry*. Oxford, UK: Inter-Disciplinary Press.
- DAL, E. (1969). *Udenlandske H. C. Andersen -illustrationer. 100 billeder fra 1838–1968 udvalgt og inrammet af Erik Dal*. København: Berlingske Bogtrykkeri.
- DAL, E. (1975). *Danske H. C. Andersen illustrationer 1835–1975*. Forening for Boghaandværk.
- GENETTE, G. (2001). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: University Press.
- HALLBERG, K. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3(4), 163–168.
- HAPPONEN, S. (2001). Liike, kuvakirja ja kuvitettu teksti. In K. Rättyä & R. Raussi (Eds.), *Tutkiva katse kuvakirjaan*. (pp.101–131). Helsinki: SNI.
- HAUSER, A. (2005). *Social History of Art* (Volume 3). Florence, KY: Routledge. Retrieved from <http://www.ebrary.com>.
- HEARNE, B. (1986). Booking the Brothers Grimm: Art, Adaptations, and Economics. *Book Research Quarterly*, 2(4), 18–32.
- HELLER, S. (1994). The Time Machine. In M. Bierut, W. Drenttel, S. Heller & D. K. Holland (Eds.), *Looking closer: Critical writings on graphic design* (pp. 34–38). New York: Allworth Press.
- HOCHULI, J., & KINROSS, R. (1996). *Designing books: Practice and theory*. London: Hyphen Press.
- NIKOLAJEVA, M., & SCOTT, C. (2001). *How picturebooks work*. New York: Garland Publishing.
- KALMAN, T., MILLER, J. A., & JACOBS, K. (1994). Good History/Bad History. In M. Bierut, W. Drenttel, S. Heller & D. K. Holland (Eds.), *Looking closer: Critical writings on graphic design* (pp. 25–33). New York: Allworth Press.
- KRESS, G. (2001). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge.
- KRESS, G., & VAN LEEUWEN, L. T. (2002). Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual Communication*, 1(3), 343–368.
- KRESS, G., & VAN LEEUWEN, L. T. (2005). *Reading images : The grammar of visual design* (2nd ed.). Florence, KY: Routledge. Retrieved from <http://www.ebrary.com>.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2009). Romantic and Jewish images of childhood in Maurice Sendak's *Dear Mili*. *European Judaism*, 5–16.
- KUSHNER, T. (2003). *The art of Maurice Sendak: 1980 to the present* (Vol. 2). Harry N. Abrams.
- KUUSAMO, A. (1990). *Kuvien edessä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MACKEY, M., & SHANE, M. (2013). Critical multimodal literacies: Synergistic options and opportunities. In K. Hall, T. Cremin, B. Comber & L. C. Moll (Eds.), *International handbook of research on children's literacy, learning and culture*. Somerset, GB: Wiley-Blackwell. Retrieved from <http://www.ebrary.com>.
- MAGUIRE, G. (2003). A Sendak Appreciation. *Horn Book Magazine*, 79(6), 667–682.
- MOEBIUS, W. (1986). Introduction to picturebook codes. *Word & Image*, 2(2), 141–158.
- NODELMAN, P. (1990). *Words about Pictures*. Athens, GA: University of Georgia Press. Retrieved from <http://www.ebrary.com>.
- PERROT, J. (1991). Deconstructing Maurice Sendak's postmodern palimpsest. *Children's Literature Association Quarterly*, 16(4), 259–263.
- PRACEJUS, J. W., OLSEN, G. D., & O'GUINN, T. C. (2006). How nothing became something: White space, rhetoric, history, and meaning. *Journal of Consumer Research*, 33(1), 82–90.
- RHEDIN, U. (2001). *Bilderboken: på väg mot en teori*. 2., rev. uppl. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet, 45. Stockholm: Alfabeta.

- ROBERTSON, K. (1994). On white space: when less is more. In M. Bierut, W. Drenttel, S. Heller & D. K. Holland (Eds.), *Looking closer: Critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press.
- SCHWARCZ, J. H. (1982). *Ways of the illustrator: Visual communication in children's literature*. Chicago: American Library Association.
- SERAFINI, F. (2010). Reading multimodal texts: Perceptual, structural and ideological perspectives. *Children's Literature in Education*, 41(2), 85–104.
- SERAFINI, F., & CLAUSEN, J. (2012). Typography as semiotic resource. *Journal of Visual Literacy*, 31(2), 1–16.
- SONZOGNI, M. (2011). Re-Covered Rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. Retrieved from <http://www.ebrary.com>.
- SIPE, L. R. (2011). The art of the picture book. In S. A. Wolf, K. Coats, P. Enciso & C. A. Jenkins (eds.), *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge.
- SIPE, L. R., & MCGUIRE, C. E. (2006). Picturebook endpapers: Resources for literary and aesthetic interpretation. *Children's Literature in Education*, 37, 291–304.
- STEIG, M., & CAMPBELL-WILSON, A. (1994). Illustration and interpretation as rewriting: *Three stories of reading Sendak's Dear Mili*. *Children's Literature Association Quarterly*, 19(3), 122–127.
- VAN LEEUWEN, T. (2006). Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal*, 14(2), 139–155.
- WARDE, B. (1956). The crystal goblet or printing should be invisible. In *The crystal goblet: Sixteen essays on typography*. Pp. 11–17. Cleveland and New York: World Publishing Company.
- ZELMAN, S. (2000). Looking into space. In G. Swanson (ed.) *Graphic design & reading: Explorations of an uneasy relationship*. Pp. 51–61. Allworth Press: New York.
- ZIPES, J. (1995). Recent trends in the contemporary American fairy tale. In Sanders, J. L. (Ed.) *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*, number 65 pp. 1–18. Greenwood Press: Westport, Connecticut, London.

# SATUMETSÄ / FANTASY FOREST

Raappana-Luiro, L. (2016). Satumetsä / Fantasy Forest. 11.8. – 11.9. 2016.  
Galleria Katve 2, Arktikum, Pohjoisranta 4, Rovaniemi.



KUVA 2. Näyttelyjuliste (Juhannusaatto/Midsummer Eve. Taidejuliste).



**KUVA 3.** Teokset tilassa:

Ylhäältä vasemmalta 1) *Juhannusaatto / Midsummer Eve* (2016), 40 x 60 cm, digitaalinen printti (skannaus, Photoshop).

2) *Syyskuun viimeinen / The last day of September* (2016), 40 x 60 cm, digitaalinen printti (skannaus, Photoshop).

3) *Yökaste / Night Dew* (2015-2016). Lasi, eliöt ja niiden osat, kynäpiirros, akvarelli, skannaus, Photoshop).

(Kuva: Anna-Leena Muotka.)



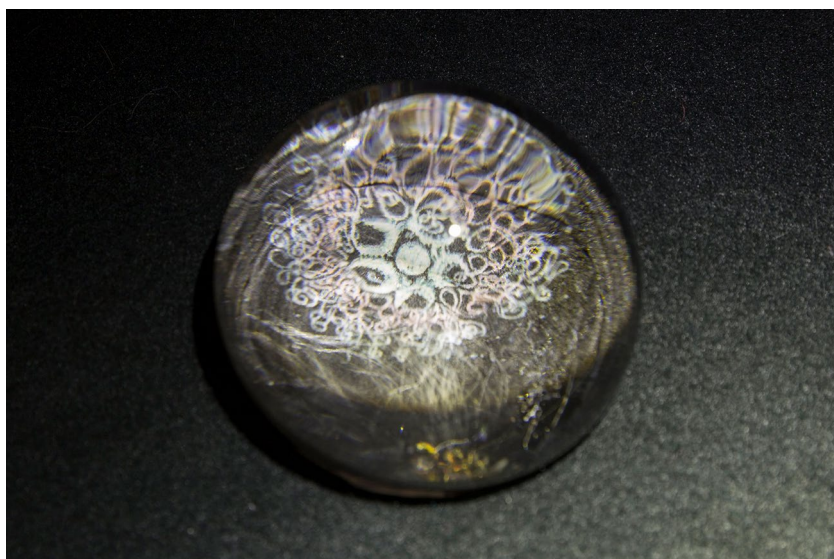


**KUVA 4.** Ensimmäiset pienet Satumetsän kastepisarat teokseen Yökaste / Night Dew. (Kuva: Marko Junttila.)



**KUVA 5.** Isompi, teollisesti valmistettuun lasiin rakennettu kastepisara. Mediuimeina lasi, akvatinta, metson höyhen, siniritariyökkösen etusiipi. (Kuva: Marko Junttila.)





**KUVAT 6 A JA 6 B.** Lasinpuhaltajan valmistamaan 'kuplaan' tehty kastepisara, jossa näkyy lasin epäsäännöllisyyksiä, esimerkiksi pieniä ilmakuplia. Lasi vääristää kuvaa ja kastepisara näyttää erilaiselta valon ja katsomissuunnan mukaan. Lyijykynä, Photoshop, tupasvilla, sammal. (Kuvat: Marko Junttila.)



**KUVA 7.** Käsins valmistettu lasi, käsitelty valokuva, seinäsammal, tupasvilla. (Kuva: Marko Junttila.)



**KUVA 8.** Mitä vähemmän käytin luonnonmateriaaleja ja siirryin digitaaliseen kuvaan, sitä kontrolloidumpia esityksistä tuli. Aidot ruosteukonkorenonn siivet (vasemmalla) ovat liikahtaneet asennosta, johon ne alun perin pinseteillä asettelin. Muissa pisaroissa pääosin digitaalista kuvitusta. (Kuva: Marko Junttila.)



**KUVA 9.** Muotonsa takia vain joillakin kastepisaroilla on selvä katsomissuunta. Yleisö olikin liikutellut pisaroita näyttelyn aikana. Tässä teollisesti valmistettuja lasia. Alhaalla keskellä teollisesti valmistettu lasi ja digitaalinen kuva, muissa luonnonmateriaaleja. (Kuva: Marko Junttila.)

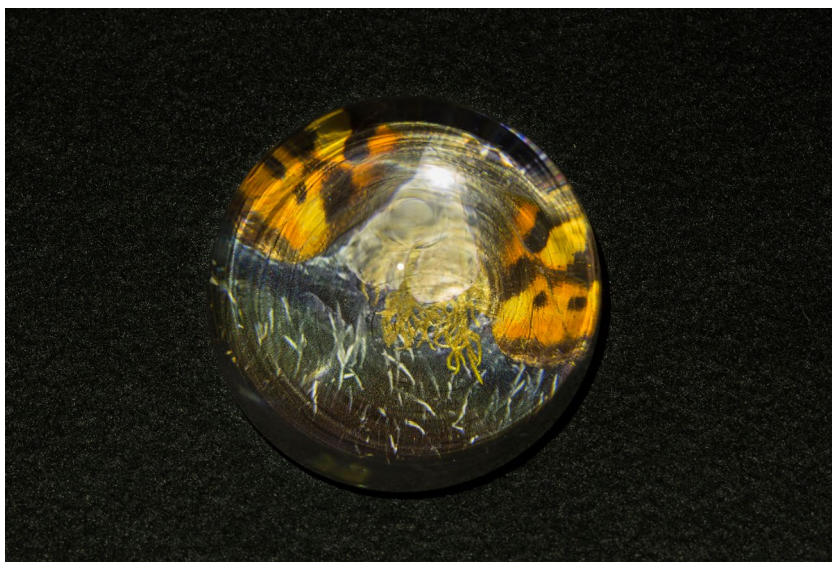


**KUVA 10.** Käsini valmistettu lasi, karhunsammalen kukintoja, miltei maatonut haavanlehti, akvarelli. Kukinnoista irronnut siitepöly värjää osittain taustaa. (Kuva: Marko Junttila.)





**KUVA 11.** Kastepisarot valkoisella taustalla, irrallaan näyttelytilasta, luovat jälleen uudenlaisen tunnelman. Taustan eliminointi mahdollistaa huomion kohdistamisen yksittäiseen pisaraan. Valokuvissa näyttelyssä käytetty tumma alusmateriaali vie huomion eri tavoin kuin silmin havainnoituna näyttelytilassa. (Kuva: Marko Juntila.)



**KUVA 12.** Käsinsäilytetty lasi, käsitelty valokuva, seinäsammal, nokkosperhosen siivet. (Kuva: Marko Juntila.)



**KUVA 13.** Käsins valmistettu lasi, digitaalinen kuvitus, etualalla 'aito' sulkasammal. (Kuva: Marko Junttila.)



**KUVA 14.** Käsins valmistettu lasi, muste, sinisiiven siipi, viherluppo. Perhosen siipipölyä on levinnyt taustaan. (Kuva: Marko Junttila.)





**KUVA 15.** Syyskuun viimeinen / *The Last Day of September*. Skannaus, Photoshop. Tulostus mattapaperille, 69x40 cm. Ruudulla lisäsin kuviin ylimääräistä kirkkautta ja saturaatiota, jotta värien hohto siirtyisi myös printtiin.

# YSTÄVYYS ON VALO / FRIENDSHIP SHINES A LIGHT

Raappana-Luiro, L. (2018). Ystävyys on valo / Friendship Shines a Light. Ystävän-päivän postimerkkisarja 2018 oheistuotteineen. Tilaaja: Posti Group, Suomi.

Julkaistu tekijänoikeuden haltijan suostumuksella.



**KUVA 16.** Ehdotus ystävänpäivän postimerkkien suunnittelukilpailuun vuonna 2016.  
Ideana panoraama-arkki, jossa yksittäiset merkit erottuvat "perforoinnilla".





KUVA 17. Merkkivihkon kansi (taite merkitty hiusviivalla). (Kuva julkaistu Posti Oy:n luvalla.)

①



②



③



④



⑤



Ilmestymispäivä  
24.1.2018  
Utgivningsdag

Design Leena Raappana-Luiro

KUVA 18. Valmiit merkit (1–5). (Kuva julkaistu Posti Oy:n luvalla.)

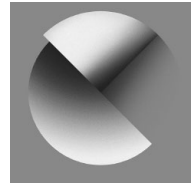


KUVA 19. Ensipäivänkuori, ensipäivänleima ja merkit. (Kuva julkaistu Posti Oy:n luvalla.)


# HAPPY HEARTS DO NOT HANG DOWN: THE DESIGN PROCESS FOR THE 2018 VALENTINE'S DAY POSTAGE STAMPS OF FINLAND

Raappana-Luiro, L. (2020). Happy hearts do not hang down. The design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland. *Visual communication* (London, England), p. 147035722091743. doi:10.1177/1470357220917435.

Julkaistu tekijänoikeuden haltijan suostumuksella.



# Happy hearts do not hang down: the design process for the 2018 Valentine's Day postage stamps of Finland

LEENA RAAPPANA-LUIRO   
University of Lapland, Rovaniemi, Finland

## ABSTRACT

This article focuses on the multimodal design process for a set of Valentine's Day postage stamps. It shows how semiotic resources were used to create the overall mood of the design. In particular, the style of the images made the general mood melancholic. During the process, the design was adapted to a commercial Valentine's Day context through changes in specific resources.

## KEYWORDS

graphic design • illustration • multimodality • postage stamp design • visual style

## INTRODUCTION

This article is a consequence of several happy incidents. In 2016, I created an art exhibition called *Fantasy Forest* for which I investigated how to generate fantasy meanings using natural elements as a starting point. I soon realized that my works had melancholic overtones. This is evident in the image of a dragonfly breaking into pieces and dying (Figure 1). The title of this work, *Last Day of September*, extends the meaning to the dying of summer. In the same year, I took part in a postage stamp contest arranged by Posti Group, Grafiikka – The Association of Visual Communication Designers in Finland – and Kuvittajat – The Finnish Illustration Association. For my work for the contest (Figure 2), I used the same technique as I had used for the *Fantasy Forest* exhibition. I scanned natural elements and then manipulated them in Photoshop to make digital collages. For the Valentine's Day postage stamp, with the client and the audience in mind, I decided to use an aspen leaf cut

Visual Communication 2020

Vol. 0(0) 1–11

© The Author(s) 2020



Article reuse guidelines: [sagepub.com/journals-permissions](https://sagepub.com/journals-permissions)

DOI 10.1177/1470357220917435





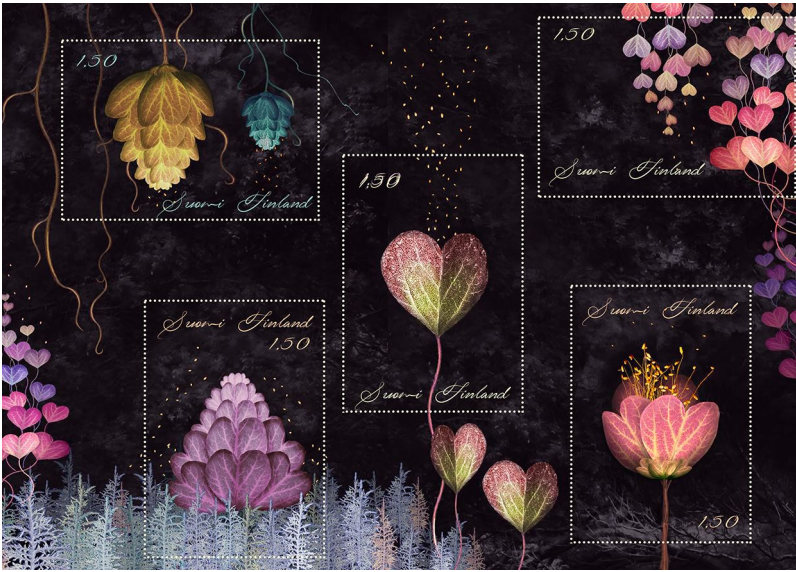
**Figure 1.** *Last Day of September* (detail, 2016). Art print. © Raappana-Luiro.

into a heart shape as the main design element and to make different kinds of flowers and plants from it. My contest work was awarded the second prize, and the jury characterized the work as ‘poetic and delicate’. As a result, I was commissioned to design the national stamps for Valentine’s Day 2018. The design process began in co-operation with the client’s design manager who consulted the art committee of Posti Group.

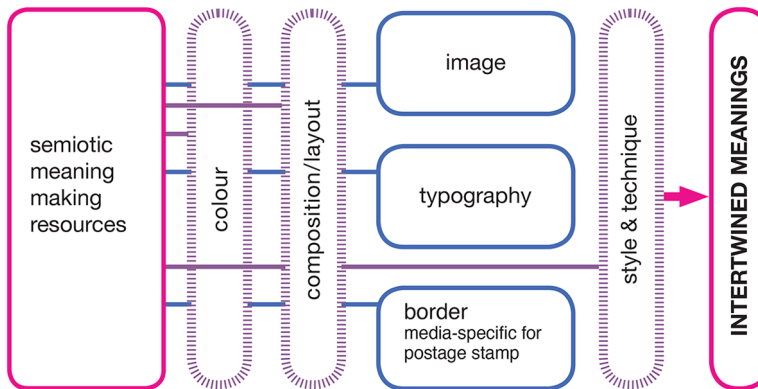
In terms of theory, this article draws on multimodality research (see Kress, 2010; Machin, 2016; Van Leeuwen, 2005). Semiotic resources, such as image, composition, colour and typography, are meaning making and socially constructed (Figure 3). They operate in two ways: connotation and experiential metaphor. Connotation is based on having previously seen a resource used in a different context. Experiential metaphor is connected to our human experience of things. For instance, we consider certain colours warm and certain shapes heavy or sharp. Resources interact with one another to generate ‘intertwined’ overall meanings. Picture book semiotician Perry Nodelman (1990: 37) writes of how an overall mood is conveyed by ‘predominating qualities . . . matters like the size or shape of pictures . . . the artist’s choice of medium and style, the density of texture, and the qualities of colours.’ Paying attention to choices of colour, composition, typography, style and technique, and to the selection of image subjects during the stamp design process reveals how resources are used as semiotic tools. The process also shows how style is itself a resource – the stylistic influences, personal taste and aesthetic attitude of the designer – which affects the overall mood of the design and how this mood relates to the commercial context of Valentine’s Day.

Once commissioned, I met with the client’s design manager, and later communicated through email and by telephone. At first, I was given





**Figure 2.** First adaptation of the style for the context of Valentine's Day. *Ystävyys on valo* (Friendship Shines a Light). Postage stamp contest work (2016). © Raappana-Luuro.



**Figure 3.** Multimodal meaning making in the postage stamp design process.

a relatively open brief. I was asked to make as many sketches as I wanted, including sketches unrelated to those submitted for the contest. From these, five were selected to work with. At this stage, the format of the booklet (125 x 120 mm) had been determined (Figure 4). The small size of the booklet was a technical consideration, which determined the horizontal, rectangular format of all the stamps. In principle, the stamps could have been created in any format (Figure 5) within the dimensions of the booklet, but I was somewhat attached to an old-fashioned postage stamp format. Thus, the rectangular format connotes a traditional 'stampness'. This also meant that the client's wish to emphasize the dignified role of the postage

stamp as a security document with monetary value was met. This traditional function was sustained by using a perforated border, which, nowadays, is an aesthetic relic of the earlier, purely technical practice that made stamps easily detachable from each other.



**Figure 4.** The format of the booklet affected the format and composition of the stamps. *Ystävyys on valo* (Friendship Shines a Light): a booklet of five national postage stamps for Valentine's Day 2018, Finland. © Posti, Finland. Reproduced by kind permission of the copyright holder.



**Figure 5.** Different formats of Finnish stamps. From the left: Wilhelm Brandstake (1875), Janine Rewell (2009) and Janne Harju (2011). Images reproduced by kind permission of the Postal Museum, Finland.





**Figure 6.** The change in format and composition in the stamp number 2. Left: working version. Right: final design. © Posti, Finland. Reproduced by kind permission of the copyright holder.

The size and format of the booklet meant the stamps had to be in a horizontal rather than vertical format. This technical restriction in format and composition especially changed the mood of stamp number 2 (Figure 6). My original competition work was in portrait (vertical) format, the term derived from the cultural conventions of portrait painting. Through its very nature, portraiture renders the subjective objectively visible, showing the individual essence of its object (Freeland, 2007: 95). In its upright form, plain background and symmetrical composition, the image is predominantly static: we look at the flower for what it is, rather than what it is doing, even if there is some dynamism in the stamens. This combination of format and composition tends to concentrate one's mind on contemplating the essence of the character depicted. In the new, horizontal format, I placed the flower on a slight upward angle – both to fit the flower in and avoid an unusual representation with it completely on its side. This creates a dynamic vector in the image, that is, a narrative process, giving a strong impression that the flower is bursting with life (Kress and Van Leeuwen, 2006: 46).

A significant compositional change was made for stamp number 3 (Figure 7): the client asked me to turn the design upside-down. The change demonstrates what Kress and Van Leeuwen (2006: 186–193) write about information values in a composition, whereby the upper part of a composition is associated with the ideal and the lower part is associated with the real. The hearts were no longer hanging – from ideal towards real – but growing upwards to the ideal. Thus, melancholy changed into optimism.

In addition, I was asked to make one crucial change regarding colour: to somehow reduce the blackness of the stamps. This was achieved by changing the hue of the backgrounds from pure black to other dark hues and adding



**Figure 7.** Compositional change in stamp number 3. Above: working version. Below: final design. © Posti, Finland. Reproduced by kind permission of the copyright holder.

small details in other colours to the backgrounds. The size and colour saturation of the depicted objects were also increased. These changes were relatively minor, but they were important for the overall mood of the images (Figures 8 and 4). Black carries a significant historical burden. It has been the colour of death and mourning, of the devil and witchcraft, dignity and puritanism, romantic melancholy and rebellious rock culture (Pastoureau, 2008). Thus, the potential associations with mourning and the melancholic mood gave way to more positive associations. Saturated colours strengthened the positive, happy mood, but their luminous contrast with the dark background also created a sense of hyperreality (Van Leeuwen, 2011: 60–63). I also strove to explain the darkness of the backgrounds through the verbal mode by giving the title *Friendship Shines a Light* to the whole collection.

In the choice of typography, I had no aesthetic constraints, as had been the case previously with the choice of images, so I experimented with different typefaces in a relatively unprejudiced manner (Figure 9, from top to bottom).



**Figure 8.** Changes in colour. Above: Working version, stamp number 5. Below: Final design. © Posti, Finland. Reproduced by kind permission of the copyright holder.

My first idea was to use the script style font *Spirulina*, to organically blend with the images. Moreover, I wanted to connote handwriting, the personal, material act of writing (see also Skaggs, 2017: 193–194). This suggestion was rejected because of insufficient legibility. Next, I tried *Trajan Pro*, a traditional and formal Roman capital typeface, but this has been somewhat ‘exhausted’ in movie posters over the past number of decades. The client suggested trying some sans serif fonts. After several experiments, I selected *Skia*, a humanist sans serif font based on ancient Greek letterforms. Sans serif also has connotations with modernism, which rejected serifs. Therefore, the typography creates a traditional but slightly modern mood and provides a refreshing contrast to the detailed richness of the images.

In representational images, what is depicted naturally has an important effect on meaning. Some of my own favourite ideas – depicting a giant cabbage-like ‘lantern’ (Figure 2, bottom left), surrealistic dragonfly wings, or a painterly landscape with a heart-shaped group of golden motes – were not selected.





**Figure 9.** Typography. Fonts from the top: *Spirulina*. Designed by Intellecta Design. Available at: <https://www.creativefabrica.com/product/spirulina/> (accessed 12 January 2019); *Trajan Pro* (1989), designed for Adobe by Carol Twombly and Robert Slimbach; *Skia* (1994), designed for Apple Computer by Matthew Carter. *Skia* was used in the final design.

The client regarded them as too ‘artistic’ for Valentine’s Day. Concerning colours, they were also the most bluish and hence, metaphorically, the coldest (see also Van Leeuwen, 2011: 63–64). The conventional imagery of Valentine’s Day – hearts and flowers in warm colours – was preferred.

According to Nodelman (1990: 59–61), style is not a separable quality: ‘It is the name we give to the effect of all the aspects of a work of art considered together.’ Style includes both the content of the image, what is presented, and the form of the image, how that content is presented. Illustrators must adapt their styles to different contexts rather than express their personal, individual styles. In this, they often borrow stylistic features or take inspiration from certain artists or periods. They use them by way of connotation: ‘Because styles speak so strongly of the values of those who originated them, illustrators who borrow them may even evoke ideas and attitudes of which they are not themselves consciously aware’ (p. 64). The contest judges’ description of the work as ‘poetic and delicate’ can be regarded as the overall mood of the design. I have always preferred music in a minor scale and novels with ambiguous endings. And, above all, I have got inspiration for my work from art history. As a designer, I have a ‘sedimented’ visual store in my memory of images that I like and that have touched me somehow. Some of them have lasted and gained the status of ‘classics’ for me. As a child, I used

to look at the illustrations in my grandfather's old natural history books. I remember that I especially admired the works of Ernst Haeckel. Even though they depicted real natural creatures, they were so colourful and detailed that they became more fantasy than real. Something similar happened when, as a young art student, I encountered Dutch still lifes from the 17th century. I cannot specify particular works by Haeckel or even particular artists of Dutch Realism. It was the overall mood of those works that affected me: the dramatic lighting and its contrast with the dark backgrounds, the colours and materiality of their objects and their old-fashioned style. Even before I learned of the function of still lifes as vanities, I felt the mood of melancholy in them. Historical experience, as such, conveys melancholy:

This feeling of despair . . . may have been occasioned by a work of art, a poem, or by what has provoked a historical experience, all of these are at the same time experienced as a reminder of the unattainability of all the world and of the past. (Ankersmit, 2005: 178)

My sources of inspiration also influenced the mood of the stamps: the dark backgrounds, the intense colours, the accuracy of the details and the dramatic lighting make the modality of images 'more than real' (Kress and Van Leeuwen, 2006: 160; Machin, 2016: 61). The technique used in the illustrations enabled me to achieve this hyperreality. It was possible to get extremely accurate enlargements of the natural objects by scanning them in high resolution. During the process, I made the images more and more richly detailed, adding dramatic illumination and three-dimensionality in Photoshop.

From a multimodal perspective, the use of certain resources in certain ways stems from social interactions and lifestyles, through which feelings and attitudes are shared within a certain group of people (Van Leeuwen, 2005: 144–145). This is also the case with my proclivity for history and melancholy: I am not alone. The mood of the stamps can be seen in the wider context of postmodern nostalgia and melancholy, especially with regard to its sentimental, emotional orientation and even kitsch (Cervellon and Brown, 2018; Solomon, 1991).

## CONCLUSION

After Christmas, Valentine's Day is the most important sales season for postage stamps in Finland. Designing the final set of five postage stamps (Figure 4) took nearly one year. The stamps were commercially successful: both of the two editions sold out. The melancholic mood that I had freely created in the context of the art exhibition and then transferred to the stamp designs generated an interesting thematic combination of love, friendship and melancholy. This mood was adapted to match the context through changes in resources. The stylistic influences are still visible and make an important contribution to the overall meaning, which 'softened' from ambiguous melancholy to more joyful


fantasy with nostalgic undertones. The elements of tradition were incorporated through typography and the border design.

This project made visible, how, in a commercial context – rather than a purely artistic one – the use of resources is more controlled, and the meanings produced are more conventional and unambiguous. There are many aspects of the design process that more or less depend on the intuition and personality of the designer. However, designers must have sensitive antennae for what is in the air in terms of culture and lifestyle. The main purchasers of Valentine's Day stamps are middle-aged women (Elkelä, 2017). These stamps – in their luminous shades of pink and gold and their open-minded appeal to emotive beauty – seem to touch many women of the post-feminist era (see also Koller, 2008). How these emotive, affective moods are construed in multimodal designs is worthy of further investigation.

## FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and publication of this article and there is no conflict of interest.

## ORCID ID

Leena Raappana-Luiro  <https://orcid.org/0000-0003-0361-326X>

## REFERENCES

- Ankersmit FR (2005) *Sublime Historical Experience*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Cervellon M and Brown S (2018) *Revolutionary Nostalgia: Retromania, Neo-Burlesque, and Consumer Culture*. Bingley: Emerald Publishing. Available at: ProQuest Ebook Central (accessed 25 April 2019).
- Elkelä K (2007) *Kuluttajat Postikorttien Lähettäjänä*. Helsinki: Itella BI. Available at: <https://www.posti.com/globalassets/news/2007postikorttitutkimus.pdf> (accessed 25 April 2019).
- Freeland C (2007) Portraits in painting and photography. *Philosophical Studies* 135(1): 95–109.
- Koller V (2008) 'Not just a colour': Pink as a gender and sexuality marker in visual communication. *Visual Communication* 7(4): 395–423.
- Kress G (2010) *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge.
- Kress G and Van Leeuwen T (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2nd edn. London: Routledge.
- Machin D (2016) *Introduction to Multimodal Analysis*. London: Oxford University Press.
- Nodelman P (1990) *Words about Pictures: Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, GA: University of Georgia Press.

- Pastoureau M (2008) *Black: The History of a Color*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Solomon R (1991) On kitsch and sentimentality. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49(1): 1–14.
- Skaggs S (2017) *Firesigns: A Semiotic Theory for Graphic Design*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Van Leeuwen T (2005) Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal* 14(2): 139–155.
- Van Leeuwen T (2011) *The Language of Colour: An Introduction*. New York: Routledge.

## **BIOGRAPHICAL NOTE**

LEENA RAAPPANA-LUIRO is a Senior Lecturer in Graphic Design at the University of Lapland, Finland and works on graphic design and illustration projects. Her special interests are in multimodal meaning making in the context of design practices.

*Address:* Faculty of Art and Design, University of Lapland, PL 122, Rovaniemi 96101, Finland. [email: [lraappan@ulapland.fi](mailto:lraappan@ulapland.fi)]

## 4. VISUAALINEN TYYLI KONTEKSTISSA

### PERIODITYYLI *DEAR MILI* -KUVAKIRJASSA

Maurice Sendakin ura kuvittajana ja kuvakirjantekijänä ulottuu 1950-luvulta 2000-luvulle. Tyyllisesti hänen kuvituksensa vaihtelevat esitystekniikoiden sekä kirjan ja tekstin luonteen mukaan. Hänen eri kuvitustöissään on poikkeuksellisen laaja emotiivisen funktion skaala hilpeästä haaveelliseen romanttisuuteen sekä edelleen surumieliseen ja jopa pelottavaan. Sendak myös hälvensi median rajoja käyttämällä sarjakuvan konventioita kuvakirjassa. Vuonna 1981 ilmestynyt, Sendakin itsensä kirjoittama kuvakirja *Outside over there* merkitsi käännekohtaa hänen urallaan. Hän alkoi laajentaa teostensa kohderyhmää, mikä ilmeni sekä omiin, traumaattisiin lapsuuden muistoihin perustuvassa tekstissä että kuvitusten tyyliässä. Kuvituksiin hän haki innoitusta saksalaisesta romantiikasta. *Outside over there* -kirjan visuaalinen tunnelma on surrealistisen uhkaava ja vahvistaa tekstin monitulkintaisuutta. Tony Kushner rinnastaa kirjan tunnelman E. T. A. Hoffmannin sekä H. C. Andersenin synkempään tuotantoon: pimeään tiedostamattomaan. (Nodelman 1990, 60; Kushner 2003, 14-22.) Toisin sanoen Sendak ravisteli kuvakirjan kohderyhmää ja sille soveliaita diskursseja ja painotti kuvakirjaa taiteena, antaen lisää tilaa poeettiselle ambivalenssille.

*Dear Mili* voidaan nähdä jatkumona *Outside over there* -kirjalle. Kuvitusten tyyli ammentaa samasta aikakaudesta ja psykologinen teema – lapsi ja holokausti sekä kuolema – on yhä traagisempi. Osa sisällöstä on ”piilotettu” pastissien, visuaalisten fragmenttien ja intertekstien taakse, jolloin niiden tulkinta riippuu vastaanottajan kompetenssista. Kokonaistunnelma henkii silti historismia, melankoliaa ja mystisyyttä myös riippumatta piilotetuista merkityksistä. Tämä on saatu aikaan tyylikäytännöillä. Vaikka tyylliseen ja temaattiseen muutokseen Sendakin tuotannossa on nähtävissä lähtökohtia hänen henkilökohtaisessa elämäntilanteessaan (Kushner 2003, 14), samankaltaista kehitystä on nähtävissä myös kuvakirjan samanaikaisessa periodityyliässä, joka vähitellen muodostui postmodernin kuvakirjan genreksi (ks. myös Sipe 2010, 246-248). Postmoderni kuvakirja puolestaan heijastaa laajempia konteksteja, esimerkiksi dekonstruktion filosofiaa ja lukutapoja. Vielä laajemmin se voidaan nähdä koko postmodernin kulttuurin ja maailmankuvan paradoksien, sirpaleisuuden ja epävakauden heijastajana.



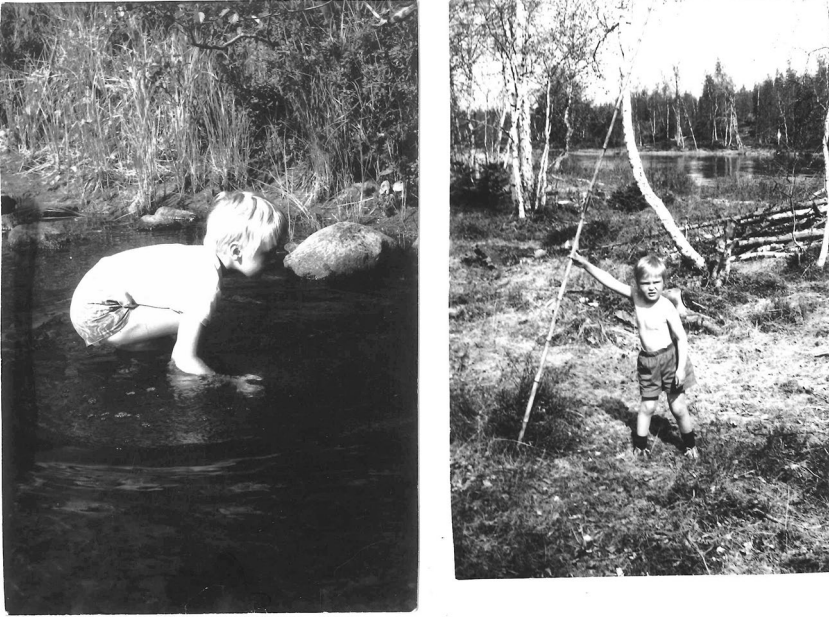
## HENKILÖKOHTAINEN TYYLI KEHITTYY NÄYTTELYSSÄ: SATUMETSÄ / FANTASY FOREST

### ATMOSFÄÄRIN KOKEMUS JA FLOW-TILA LUOVAN PROSESSIN LÄHTÖKOHTANA

Kuvatakseni etenkin tutkimukseni taiteellista prosessia viittaan joihinkin esteettisen kokemuksen ja toiminnan määritelmiin, jotka ilmentävät omaa kokemustani osuvasti. Yhtenä niistä koen *flow*-tilan. *Flow*-kokemuksessa keskittyminen on niin intensiivistä, että se estää ajattelemasta mitään itse asian ulkopuolista tai huolehtimasta mahdollisista ongelmista. Tietoisuus itsestä katoaa ja ajan taju hämärtyy. Aktiviteetti, joka luo tämänkaltaisen tilan, on niin tyydytystä tuottava, että sitä haluaa tehdä toiminnan itsensä vuoksi juurikaan huomioimatta, mitä siitä itse hyötyy, vaikka se olisi vaikeaa ja jopa vaarallista. Kokemusta leimaa transkendenttaalisuus. (Nakamura & Csikszentmihályi 2005, 89-92; Bruya 2010, 1-4; Garcés-Bacsal et al. 2011, 196.)

Ajattelen oman tyylini alkulähteenä varhaisen lapsuuteni kokemuksia. Ollessani 2-vuotias vanhempani rakensivat Lappiin Raudanjoen varteen vaatimattoman erämökin, jossa perheemme vietti suurimman osan vapaa-ajasta. Ajan tyyliin vanhempani tekivät käytännön askareita, ja me lapset jäimme omiin oloihimme. Tuolloin luonto aukesi minulle kuin uusi, tuntematon maanosa varhaisille tutkimusmatkailijoille: koin ensimmäisen tunnistettavan *flow*-tilani, jossa aika katosi, ympärillä inisevät sääsket tai märät kumisaappaat eivät häirinneet keskittymistäni ympäröivän luonnon ihmeisiin. (Kuvat 20a ja 20b.) Minusta tuli eräänlainen esteettinen metsästäjäkeräilijä, joka poimi taskuunsa veden huuhtomia pikkukiviä ja erikoisia kasveja ja jolle virran yllä leijaileva neidonkorento oli epätodellinen, lentävä jalokivi. Näistä hetkistä asti luonnosta muodostui minulle avain *flow*-tilaan ja myöhemmin myös tärkein vapaa-ajan harrastus sekä esteettisen työskentelyn väline. Olen myös kerännyt kasvi- ja hyönteiskokoelmia, joissa yhdistyvät kiinnostukseni luonnontieteeseen ja samalla esteettinen ihastus kohteeseen.

Edellä kuvatut vahvat lapsuudenkokemukseni houkuttavat minua viittaamaan opettajani Jukka Ammondin väitöskirjaan, jossa käsitellään varhaisen suomalaisen estetiikan- ja kirjallisuudentutkijan Eino Krohnin käsityksiä esteettisestä kokemuksesta. Krohnin mielestä lapsuuden todellisuus on erityisellä tavalla intensiivistä, raikasta ja tuoretta, ja siksi juuri lapset ovat alttiita maailman esteettiselle kokemiselle. Esimerkiksi juuri lapsuuden luontokokemuksessa tämä ”todellisuuden elävä läsnäolo” tuottaa kokemukselle objektiivisuuden, joka on vapaa käytännön intresseistä. Aikuiset sen sijaan saavuttavat esteettisen kokemuksen usein vain taiteen kautta. (Ammond 1991, 111; Krohn 1939, 103-109.) Ympäröivän maailman esteettinen kokeminen muistuttaa *atmosfäärin* ja *tunnelman* kokemista, jota pidetään emotionaalisenä, esireflektiivisenä kokemuksen muotona (ks. Pallasmaa 2016, 133).



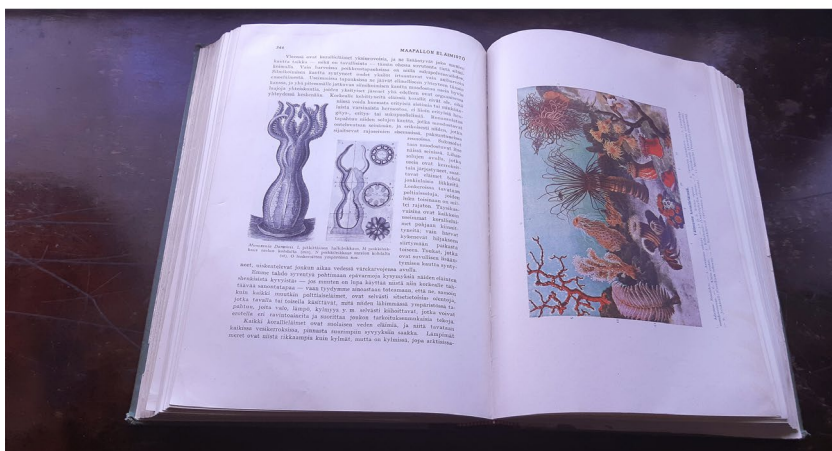
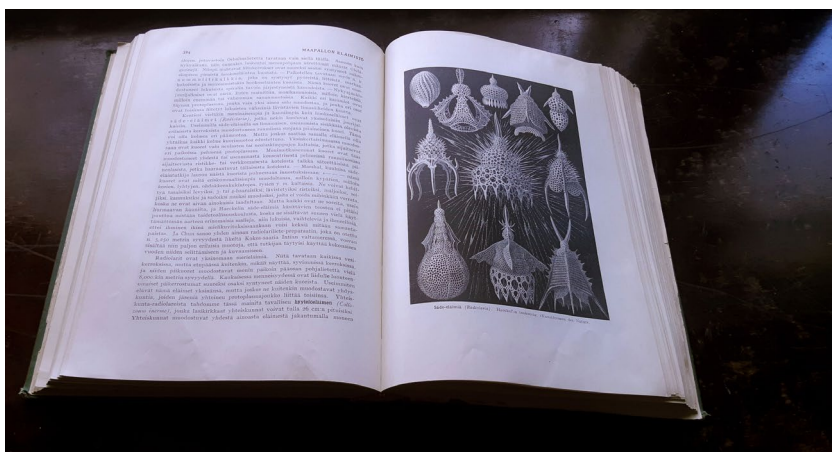
**KUVAT 20 A JA 20 B.** Kirjoittaja noin 4 -vuotiaana atmosfääriin kokemuksen äärellä. (Kuvat: perhealbumi.)

Toinen lapsuudenkokemukseni liittyy siihen kuvakulttuuriin, joka oli minulle tarjolla alle kouluikäisenä. Muistan joskus lukeneeni näyttelystä, jossa esitettiin ihmisen kohtaamia kuvia ennen ja jälkeen massaviestinnän aikaa. Mennyttä aikaa kuvaavassa tilassa oli vain muutamia kuvia: perhevalokuva seinällä, kenties kuva-raamattu. Nykytilanteessa tila täyttyi kuvista niin, että ihminen käveli kuvapinojen keskellä kuin labyrintissa. Nykyperspektiivistä lapsuuteni kuvamaailma muistutti pikemminkin tuota varhaisempaa, niukkaa kuvallista tilaa: kotini seinillä oli muutamia perittyjä tauluja, joista jokaisen muistan selvästi. Isoveljeni omisti monelle sukupolven lapselle tutut kirjat *Linnut värikuvina* ja *Hyönteiset värikuvina*, joiden kuvia katselin ahkerasti. Lisäksi kodissani oli isoisäni perintönä kirjoja muun muassa historiasta ja luonnontieteestä. *Kansakuntien vaiheet* -teossarja oli ensimmäinen kohtaamiseni taidehistorian kanssa. Teoksissa historiaa kuvitettiin painojäljennöksillä maalauksista. Kuvat olivat modaliteetiltaan akatemiataiteen oppien mukaisesti naturalistisia, mutta ne värittivät dramaattisesti ja sentimentaalisiin vivahtein historian julmuuksia, vihollisten irti revityistä päistä aina Millais'n *Towerin prinssiin*. Luonnonhistoriaa käsittelevistä teoksista luin tekstejä, jotka nekin tuntuvat nykyään kovin kaunokirjallisilta. Esimerkiksi diskurssi syvänmeren kaloista yhdistää esteettistä ja faktatietoa:

"Myöskin isokitaisilla, jotka ovat järjestään syvänmeren kaloja, on monilla erilaisia valoelimiä. Malacosteus-suvussa on silmän alla rubiinipunaisena hohtava

valoelin, sen takana toinen, vihreä, pienen kuopan pohjassa. Intianmeressä elävä siilikuono voi mielin määrin sytyttää ja sammuttaa silmien takana ihmeen kauniin sinertävänä hohtavan valoelimensä. Melastomias ja hopealyhty ovat kuin pienoisia matkustajalajaivoja pimeällä, kummassakin kupeessa kaksinkertainen valorivi kuin hyttien ikkunoissa.” (Maapallon eläinkuvasto 1957, 560.)

Hastelin muun muassa luonnontieteilijän ja kuvittajan Ernst Haeckelin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tekemiä tarkkoja tutkielmia erilaisista merieliöistä. Kuvien yksityiskohtainen tarkkuus ja ylenmääräisen kaunis värimaailma yhdistettynä ilmaisuvoimaisiin teksteihin sulautui luontokokemukseeni, jota väritti sadunomainen maagisuus. Samoin kuin kirjojen teksteissä, myös niiden kuvissa naturalistista modaliteettia värittää sensorinen ulottuvuus. (Kuvat 21a, 22b.)



KUVAT 21A JA 21B. Maapallon eläimistö IV (WSOY, 1918).

Fenomenologisessa, taiteilijoiden haastatteluihin perustuvassa tutkimuksessaan luovan prosessin ominaislaadusta Nelson ja Rawlings erittelevät taiteellista prosessia kuvaavia tekijöitä, jotka eivät ole irrallisia vaan kytkeytyneet toisiinsa. Liikkeellepanevana voimana on taiteilijan tuntema puute siitä, että jotakin asiaa ei ole vielä ilmaistu. Taiteilijalle on ominaista pitää yllä rutiineja ja virittäytyä työskentelyyn niin, että se mahdollistaisi luovan tilan. Työskentelyvaiheelle on tyypillistä näkökulman kaventuminen ja syvä uppoutuminen teokseen. Alussa tekijällä ei ole vielä tarkkaa ajatusta, millaista tunnelmaa tai ilmapiiriä hänen teoksensa kuvaa. Näkökulman supistaminen luo tunteen, että elementtien tai ideoiden välille löytyy uudenlainen synteesi. Tähän liittyy jännityksen ja eräänlaisen läpimurron tunteita. Intuitiivisuuden vuoksi ratkaisut, palasten lokahtaminen kohdalleen, nähdään jopa sattumanvaraisina. (Nelson & Rawlings 2007.)

Synteesin tunne esiintyy aika ajoin aina alkuinspiraatiosta lähtien. Prosessin aikana taiteilija unohtaa tekniset seikat, mutta hän voi silti olla syvästi tietoinen teoksensa mediumista tai kuvaamansa kohteen luonteesta. Hän kokee työskentelyn vaivattomaksi ja luottaa kykyihinsä sekä leikittelee ideoilla. Samalla taiteilija tuntee voimakkaan yhteyden itseensä kokien välittömän hetkessä elämisen, ilon ja vapauden tunteita. Hän työskentelee tutkimusmatkailijan asenteella, jossa intuitiiviset mentaaliset ja analyttiset vaiheet, tietoinen ja tiedostamaton vuorottelevat. Tiedostamaton vaihe, jossa taiteilijan tietoisuus itsestään hälvenee, tarjoaa ikään kuin pakopaikan analyttisistä, kognitiivisista toiminnoista. Tietoisessa vaiheessa taas alkuperäinen idea suhteutetaan uusiin – alkumielikuvan ja syntyneiden ideoiden välillä on jatkuva dialogi. Tutkimusmatkailijan asenteeseen liittyy myös sisäsyntyinen liike kohti löytöä ja päämäärää, jota tekemisen mielihyvä ja jännitys yhdessä teokseen tärkeyteen liittyvän tunteen kanssa vauhdittavat. Siksi tekijä voi tuntea lisääntyntä hallinnan tunnetta suhteessa itseensä ja teokseensa tai vastaavasti hän kokee olevansa intuitiivisen voiman kuljettama. (Nelson & Rawlings 2007.)

Edellä kuvatun kaltaisia piirteitä liittyi taiteellisen työskentelyni alkuvaiheeseen. Olin yliopistotyöstäni kesälomalla. Juuri yläkoulun aloittanut poikani oli saanut kotitehtäväkseen koota kasviherbaarion. Kesä kului, kukat lopettivat kukintansa ja kasvio oli keräämättä. Päätin auttaa poikaani ja menin kotimme takana kasvavaan metsään keräämään hänelle sammalia. Ihastelin painon alla prässättyjä sammalia, jotka olivat kuin pienenpieniä puita. Sattumalta olin varastoinut työpöydän laatikkoon pieniä, pyöreitä, kirkkaita ”lasipisaroita” (*nuggets*) ja kokeilin, miltä sammat näyttäisivät tällaisen lasin läpi katsottuina. Aloin rakennella miniatyyreja kiinnittämällä paperille mitä erilaisimpia luonnonelementtejä, myös esimerkiksi hyönteisten siipiä ja lintujen höyheniä, ja liimaamalla lasipisaroita niiden päälle. Pian kuitenkin halusin rakentaa isompia kokonaisuuksia, ja tilasin suurempia, puolipallon muotoisia, teollisesti hiottuja laseja. Suurempina ne mahdollistivat erilaisten vesivärein, metalligrafiikan tai digitaalisen tekniikoin tehtyjen ”maisemien” asettamisen luonnonelementtien taustalle. Minua kuitenkin kiusasivat teollisesti valmistetun lasin

muodon säännöllisyys ja epäorgaanisuus. Seuraavaksi tilasin lasinpuhaltajalta käsin valmistettuja, 7–10 senttimetriä halkaisijaltaan olevia, paperipainoa muistuttavia lasia, joiden muoto oli orgaanisempi ja joissa oli myös pieniä ilmakuplia lasimassan joukossa. Prosessia leimasi edellä kuvattu *flow*-tila, kokemuksen vaivattomuus, vapaan materiaaleilla kokeilun, etsimisen ja uudenlaisen ilmaisun löytämisen tunne, ja lasitöitä syntyi kymmeniä. Tässä vaiheessa olin niin innostunut tuloksista, että syntyi ajatus töiden asettamisesta näytteille.

Taiteellisen prosessini lähtökohtia ei voida pitää tietoisina tai intentionaalisina. En kokenut toimintaani kommunikaationa, enkä pohtinut vastaanottajan tulkintaa. Se, mitä halusin töilläni ilmaista, muotoutui asteittain prosessin aikana. Halusin jäljittää oman atmosfäärin luontokokemukseni, jota voisi kuvata ”arjen verhon raottumisena” – hetkenä, jossa reaali maailma näyttäytyy uudessa, maagisessa valossa. Tekemiseni taustalla olivat lapsuuden atmosfäärinen luontokokemus sekä tarjolla ollut kuva- ja kirjakulttuuri. Lasikuplissa materiaaleina käytetyt luonnon-elementit ovat aitoja, päädyin siis tyyllisesti toteuttamaan osin naturalistista modaliteettia. Koska tiedostamattomaksi päämääräkseni muotoutui kuitenkin tunnelman ja atmosfäärin kuvaaminen, käytin niiden esittämiseen lasin ja muiden mediumien ja tekniikkojen – taustojen metalligrafiikka, piirtäminen, maalaaminen, digitaalinen kuva tulostettuna – sekä asettelussa komposition resursseja. Tässä tyylini lähestyy sensorista modaliteettia ja siihen liitettyä aisteihin perustuvaa, emotionaalista tulkintaorientaatiota. Osa kuplien kuvista on lähes abstrakteja, mutta en näe niitä kuitenkaan käsitteellisinä, kognitiivisesti painottuneina.

## MATERIAALISUUS SEMIOOTTISENA RESURSSINA

Juuri lasitöissä, jotka myöhemmin nimesin kielellisen metaforan kautta teoslueteloon *Satumetsän* kastepisaroina (*Dew drops in the Fantasy Forest*), mediumin merkitykset korostuvat (kuvat 4–14). Samoin kuin moodeilla, myös materiaalisilla medioilla tai mediuumeilla voidaan nähdä omat semioottiset tarjoumansa, affordanssinsa. Se, mitä voidaan ilmaista toisella mediumilla, voi olla vaikeaa ilmaista toisella. Tämän tutkimuksen digitaalisessa, tekstiä ja kuvaa yhdistävässä mediassa minun on mahdotonta tarjota lukijalle kokemusta kastepisaroiden materiaalisesta olemuksesta: siitä, miten lasin alla olevat kuvataustat ja luonnonelementit elävät katsojan muuttuvan asennon tai valon vaihtelun vaikutuksesta. Lasitöiden pinnan heijastukset tuovat havaittuun näkymään oman lisänsä. Kaikki tämä johtaa siihen, että vaikeasti valokuvattavat ”pisarat” transmedioituvat valokuvassa oikeastaan uusiksi teoksiksi, uusiksi tulkinnoiksi.

Lasipisara kastepisarana -metafora näyttäytyy töissä paitsi kielellisen moodin nimeämisen kautta, myös kokemuksellisenä metaforana. Samoin kuin vesi, myös lasi luo juuri mainitsemani elävyyden, häilyvyyden ja jopa liikkeen tunnun sen alla olevaan kuvaan (kuva 14). Se tuntuu myös, lakkapinnan tavoin, kirkastavan ja

”kiillottavan” värejä, terävöittävän ja suurentavan näkymää, joka tuo teoksiin enemmän kuin totta -modaliteetin. Usein huomataan, kuinka vedestä kämmenelle nostettu kivi, vesikasvi tai muu vastaava menettää jotakin olemuksestaan, kun sitä ei enää tarkastella veden läpi. Kaikissa töissä en käyttänyt enää luonnonmateriaaleja, sammalia, jäkäliä ja hyönteisiä, sellaisinaan, vaan skannasin niitä ja tein niistä digitaalisia kuvituksia. Näissäkin huomasin mediumin vaikutuksen: materiaali ei esiintynyt enää itsenäan, vaan digitaalisesti tulosteelle litistettynä ja sileytettynä, jolloin elementit tavallaan menettivät alkuperäisen materiaalsen luonteensa. Sama tapahtui, kun käytin teollisesti valmistettua lasikuplaa, jonka sitten vaihdoin lasinpuhaltajan tekemään. Multimodaalisesti ajateltuna nämä jättikokoiset pisarat saattoivat hyödyntää käsintehtyä, orgaanista lasia, käsintehtyjä taustoja ja luonnonmateriaaleja, jolloin niiden materialisuudet voidaan nähdä toisiaan tukevana (kuvat 6, 7, 10, 12–14).

Tunnelma, jota ne yhdessä korostavat on luonnollisuus, orgaanisuus ja ainutlaatuisuus. Itse asiassa merkitykset ovat käsin kosketeltavia: luonnonmateriaalit hauraudessaan ovat jo osin haalistuneet ja löyhän liimauksen takia tarkasti asetteleman sudenkorennon siivet liikahtaneet ei-toivottuun asentoon (kuva 8). Paitsi että materiaalit tukevat aihetta, luontoa, ne myös korostavat perinteisen taideteoksen ominaispiirteitä. Jokainen tällainen pisara on ainutlaatuinen, eikä sitä voida monistaa. Niillä on siis Benjaminin tarkoittama originaalin taideteoksen aura. Pisaroissa, joissa olen käyttänyt pelkästään tai pääosin digitaalista kuvaa ja teollisesti tuotettua lasia, materiaalit tukevat mielikuvaa teknologiasta, epäluonnollisuudesta ja massatuotannosta. Ne alkavat lähentyä vastaavia koriste-esineitä, joita sittemmin aloin löytää myös sisustuskaupoista ja tavarataloista kuvinaan usein nostalgisia kukka-aiheita.

Lasin ja ennen kaikkea sen puolipallon muodon konnotatiiviset, kulttuurista nousevat merkitykset paljastuivat minulle vasta vähitellen ja vahvistuivat näyttelyvieraiden kommentteissa. Valokuvaajat havaitsivat heti yhteyden vanhaan tapaan katsoa pienikokoisia kuvavedoksia suurentavan lasin läpi. Itse asiassa juuri ensin hankkimieni, teollisesti valmistettujen lasi-puolipallojen tuotefunktio oli sama.

Mielenkiintoinen yhteys paljastui myös, kun luin Celeste Olalquiagan teosta *Artificial Kingdom*. Kirjan ”päähenkilönä” tai pohdinnan lähtökohtana toimii kirjoittajan omistama esine: vanha lasinen paperipaino, jonka sisällä on pieni, oikea rapu. Olalquiaga tarkastelee tämän esineen kautta merkityksiä, joita materiaalsen kulttuurin esineet ihmisille tuottavat. Tällaisten paperipainojen historia ulottuu 1800-luvun puoliväliin, jolloin italialaisen lasiperinteen elpyminen alkoi tuoda markkinoille yhä uudenlaisia lasiesineitä. Lontoon suuri maailmannäyttely vuonna 1851 Kristallipalatsissa esitteli uuden, teollisesti tuotettujen esineiden maailman kuluttajille. Paradoksaalisesti näissä esineissä yhdistyivät luonto- ja eläinaiheet ja teollinen massatuotanto. Viktoriaanisen ajan kiinnostus akvaarioihin ja muihin luontokuriositeetteihin sekä niiden omalaatuinen suhde imitaatioon johti esityksiin,

joissa todellisuuden ja mielikuvituksen raja hämärtyi ja jotka voidaan nähdä joko epäonnistuneena realismina tai fantasia-tulkintana todellisuudesta. Suhde näihin luontokuriositeetteihin oli pikemminkin transsendentiaalinen kuin tieteellinen. Lontoon maailmannäyttelyä voidaan pitää ensimmäisenä muotona kaupallisista messuista ja sen edustamaa estetiikkaa *kitschinä*. Sen, mitä nämä paperipainot, joissa usein esiintyi kuivattuja luonnon eliöitä, menettivät taideteoksen ainutlaatuisuudessa, ne korvasivat esityksen vaikuttavuudella. Pyöreän tai kuperan lasin sisään asetetut kohteet loivat tunteen ajan pysähtyneisyydestä ja erityislaatuiseen, etääntyneen katseen, jossa kohde menettää jokapäiväisyytensä ja asettuu erityisen huomion kohteeksi. (Olalquiaga 1998.) Sama luonnon pienten yksityiskohtien nostaminen korostetun huomion kohteeksi, ”suurennuslasin alle”, tapahtuu myös omissa kastepisaroiissani. Ehkäpä ne myös kantavat mukanaan intertekstuaalisesti viktoriaanisten kuriositeettien ja vanhojen luonnontieteellisten kuvitusten transsendentiaalista henkeä.

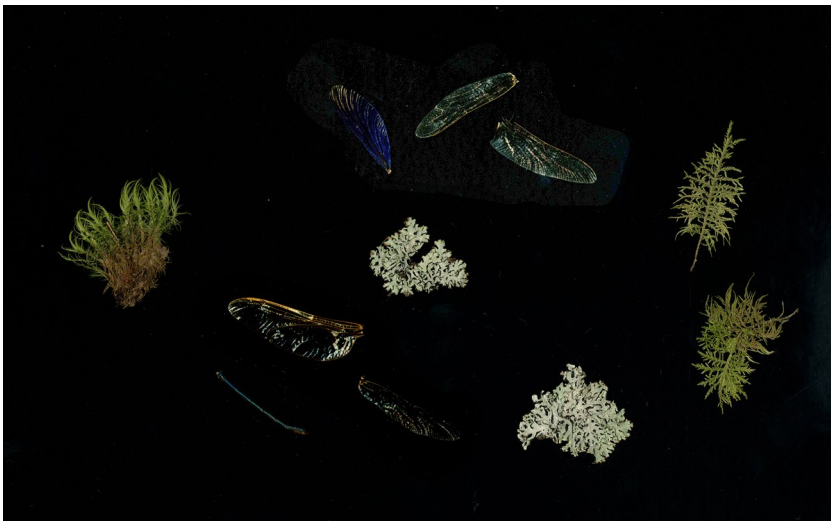
#### ENEMMÄN KUIN TOTTA – MOODIT, MODALITEETTI JA MEDIUM TAIDEPRINTEISSÄ

Kastepisaroita tehdessäni tunnelma, jota kohden pyrin, alkoi hahmottua sekä mielessäni että visuaalisesti. Olin henkilökohtaisten muistojen virittämänä etenemässä kohti realistisen luonnon maagisen ulottuvuuden kuvaamista. Seuraavaksi halusin kokeilla kastepisaroiden tunnelman välittämistä kaksiulotteisessa kuvassa. Aloin skannata samoja luonnonelementtejä – sammalia, jäkäliä, perhosia ja sudenkorentoja ja niin edelleen – suurella, noin kuudensadan pikselin resoluutiolla, korkeimmalla, joka työpaikkani tasoskannerissa oli mahdollinen (kuva 22). Tässä vaiheessa en ollut tietoinen muiden taiteilijoiden kokeiluista skannerin kanssa, mutta olin käyttänyt skanneria valokuvan korvikkeena opiskeluaikana. Olin huomannut, että vaikka skannattu kuva äkkiseltään muistuttaa valokuvaa, kaikki ei kuitenkaan täsmää: skannerin valo on erilainen kuin valokuvassa, se tulee ikään kuin kaikkialta, mikä luo näin erityisen, valokuvaan verrattuna ”epäluonnollisen” paljastavan valaistuksen skannattuihin kohteisiin. Jos käytössä on erityisen korkearesoluutioinen graafinen skanneri, saavutetaan sekä syväterävyys että tarkkuus, joka ylittää sen, mitä pidämme realistisena. (Ks. myös Buchmann 2011, 565-566.) Prosessin kuluessa aloin etsiä verkosta tietoa skannerin käytöstä taiteessa, ja havaitsin, että tekniikalle oli nimi: skanografia (*scanography*). Sitä näyttivät käyttävän sekä taiteilijat että luonnontieteelliset kuvittajat ja esimerkiksi Joseph Scheerin teosten voidaan nähdä rakentavan siltaa luonnontieteen ja taiteen välille (Buchmann 2011, 565).

Vaikka käytössäni oli erikoisskannereihin verrattuna alkeellinen tasoskanneri, yllätyin siitä, kuinka tarkan suurennoksen – lisättynä erityisellä valaistuksella – vaikkapa sudenkorenon siivestä sai. Aloin intuitiivisesti pyrkiä kohti kauttaaltaan terävää kuvaa luonnonkohteista ja samalla lähestyä vanhojen luonnontieteellisten

kuvitusten pikkutarkkaa estetiikkaa. Tämä oli helppoa prässättyjen kasvien kohdalla mutta vaikeampaa esimerkiksi kuivatun sudenkorennon osalta. Jouduin rikkomaan sudenkorennot ja skannaamaan ne osa kerrallaan, jotta saisin korennoista mahdollisimman teräviä. Skannauksen jälkeen vein elementit Photoshopiin, jossa aloin muokata niistä digitaalisia kollaaseja. Toteutin kaksi kuvaa: käytin niissä taustana Bulgariassa ottamaani valokuvaa joenrannasta, jossa kasvoi virran ylle kaartuvia pajuja. Muokkasin valokuvaa niin, että siitä tuli miltei tunnistamaton struktuuri, jossa kuitenkin näkyi häivähdys vettä, ruohoa ja puita. Lehvästön keskellä oli joitakin aukkoja, jotka näyttivät johtavan yhä syvemmälle pimeyteen. Kaiken käsittelyn jälkeen yksisävyinen tausta muistutti pikemminkin vanhaa litografiaa kuin valokuvaa.

Ensiksi tekemälleni kuvalle annoin nimeksi *Midsummer Eve*. Tumman, sinertävän taustan eteen rakensin voimakkaasti valaistua etualaa, jossa puista nuokkuu murretun punaisia kukkia ja niiden alla lepää metallinhohtoinen sudenkorento peilautuen mustaan veteen. Etualan kukat rakensin skannatuista haavanlehdistä ja niiden varret skannasin ohuista oksista. Lisäksi kuvassa on pieniä, kuusenkaltaisia sammalen lehdyköitä, jotka pieninä puina myös peilautuvat veteen. Paradoksaalisesti pyrin siis pois skannerin valokuvamaisuudesta kohti perinteistä ”kuvittavien” esitystekniikoiden epärealismia. Photoshopissa käytin suurta määrää työkaluja: muutin radikaalisti värejä, rakensin yksittäisistä, litteistä lehdistä kolmiulotteisia, vaaleanpunaisia kukkia, joiden heteinä käytin sammalen kukintoja. Sulkasammalen vihreistä lehdyköistä tein pieniä, huurteisen valkoisia kuusia. Sivellintyökalulla maalasin varjostuksia, transparency-toiminnolla loin läpikuultavuuksia ja niin edelleen. Pohjana käyttämäni luontovalokuva ja realististen elementtien skannaus siirsivät



KUVA 22. Skannattuja luonnonelementtejä.



kuviin kuitenkin myös naturalistisen modaliteetin. Yksityiskohtainen tarkkuus yhdistettynä epärealistiseen, sensorisen modaliteetin värimaailmaan ja esimerkiksi piittaamattomuuteen elementtien luonnollisista kokosuhteista teki kuvien modaliteetista kuitenkin enemmän kuin totta. Toteutin siis realismin vääristymää, informatiivista deformaatiota, joka ilmaisee, että kyse on fantasiakuvasta. Loin naturalistisen modaliteetin sensorisella liioittelulla fantasiakuvan, joka sisältää illuusion todesta. Tällainen kuva väittää, että fantasia on totta tai päinvastoin.

Toinen näyttelyn digitaalinen teos sai nimekseen *The first day of September*. Käytin siinä osin samoja elementtejä ja taustaa kuin edellisessä kuvassa, mutta pyrin hiukan erilaiseen tunnelmaan. Kuvat nimineen alkoivat käydä vuoropuhelua muodostaen keskenään eräänlaisen juonellisen tai teemallisen verbaalis-visuaalisen jatkumon. Siinä missä ensimmäisen kuvan juhannus yön kuulas viileys ilmeni vastaavassa, viileässä ja heijastuksia kuvaavassa väriskeemassa, käytin syyskuun kuvassa syksyisen luonnon palettia: muokkasin taustan sävyä sinisestä purppuraan harmaaseen, ja sudenkorento muuttui vihertävästä pronssinhoitoiseksi. Viileän punaiset kukat vaihtuivat humalankäpyjä muistuttaviin, lämpimän kullan sävyisiin kasveihin. Hienoinenkin sävyn ja värilämpötilan sekä saturaation muutos loi toiseen kuvaan suuremman intensiteetin. Molemmissa kuvissa keskeinen toimija on sudenkorento. Sen salienssia muistan monta kertaa lisänneeni korenon kokoa ja kirkkautta kasvattamalla. Oletan, että vaikka kuvissa on myös muita koon, värin ja komposition puolesta keskeisiä elementtejä – kukkia ja käpyjä – myös kulttuurinen salienssi ohjaa huomiomme juuri kuvien ainoaan varsinaiseen ololliseen olentoon, sudenkorentoon, jonka miellämme toimijaksi. Ensimmäisessä kuvassa myös korenon asema kompositiossa on suhteessa kuvamarginaaliin keskeinen, vaikkakaan aivan keskeissommitelmasta ei ole kyse. Juhannuskuvassa korento lepää vaakatasossa, ja koko kuva luo vaikutelman staattisesta seesteisyydestä. Mielenkiintoinen ja ambivalenttikin ideaalin ja reaalin informaatioarvon välinen suhde syntyy, kun yläosan ideaali peilautuu alaosan reaalin alueella sijaitsevaan veden peiliin. Toisessa kuvassa keskikesän tyyneys vaihtuu syksyn dramatiikkaan. Ensimmäisestä kuvasta poikkeavasti syyskuvassa on dynaaminen vektori. Oikeasta yläkulmasta on syöksymässä kohti vasenta alakulmaa sudenkorento, jonka siivet sirpaloituvat kesken lennon. Syntyy jännite vahvan, liikettä kuvaavan diagonaalisen vektorin ja yksityiskohtaisen, kolmiulotteisen esitystavan staattisuutta korostavan vaikutelman välille. Nodelman (1990, 117-118) kuvaa tällaisia esityksiä unenomaisen ja mystisen jähmettyneiksi.

Vaikka molemmat teokset käyttävät muodonannon tasolla samanlaisia keinoja, ne eroavat siinä, miten ne rajaavat tai kehystävät kuva-alaa. Ensimmäinen kompositioon vaikuttava rajausta syntyy kuvan muodosta. *Midsummer Eve* -teoksen portrait-muoto tarjoaa herkemmin ideaalin ja reaalin informaatioarvoihin liittyviä tulkintoja. Samalla se pysäyttää katsojan helpommin kuvatun kohteen tarkasteluun, ei niinkään dynaamiseen tapahtumaan. Tässä kuvassa päähahmo, suden-

korento, on kokonaisena ja komposition osalta suhteellisen keskellä. *Last day of September*-kuva on landscape-muotoinen. Muodon merkitystarjouma liittyy liikkeeseen vasemmalta oikealle given-new -akselilla. Kuvan rajauksessa sudenkorento leikkautuu kuvan reunaan, mikä korostaa liikettä ja vaikutelmaa reunan yli jatkuvasta tilasta. Korento palaa maailmalta kotiin kuolemaan ja samalla diagonaalisesti taivaan ideaalista kohti maan reaalia.

Teosten nimeäminen on tyyppillistä juuri taiteen toimintakentälle. Käyttökuvia, vaikkapa maitopurkin kyljessä olevaa lehmän kuvaa, harvemmin otsikoidaan.<sup>6</sup> Koska kuvalle ja erityisesti taidekuvalle, jolla on poeettinen funktio, on tyyppillistä ambivalenssi, laaja tulkinta-avaruus, tarjoaa verbaalinen moodi tulkinnallisen vihjeen. Sudenkorento lepää keskikesän seesteisyydessä, jossa kuitenkin on ripaus tummaa melankoliaa – vain hetken päästä kuollakseen traagisesti syksyn tullen.

#### TYYLIKONNOTAATIO MERKITYSRESURSSINA

Kastepisaroihin rakentaessani koin olevani irti konnotaatioista muihin teoksiin tai tyyliin. Myös taidejulistesta tehdessäni toimin intuitiivisesti eikä tietoisessa mielessäni ollut selviä kuvallisia tai tyyllisiä esikuvia. Siitä huolimatta elämän varrella rakentunut eräänlainen visuaalinen varanto eittämättä vaikutti tyylikäytäntöihin. Ajattelen tämän varannon koostuvan muistoista liittyen kuviin, jotka syystä tai toisesta ovat tehneet vaikutuksen ja jääneet mieleeni. Visuaaliset kohtaamiset kuvien kanssa värittyvät muistoissa muilla kuvilla ja kokemuksilla: esimerkiksi tarinoilla, joita olen kuullut, kirjoilla, joita olen lukenut ja visuaalisilla elämyksillä ympäristöstä. Ne eivät ole siis pelkästään visuaalinen vaan pikemminkin kognitiivinen, emotionaalinen ja aistillinen varanto. Yhdistän varannon käsitykseen nostalgisesta muistista, jossa ihminen yrittää tavoittaa uudelleen muistetun kokemuksen. Nostalgisessa muistissa kokemus ei ole enää se, mikä se todellisuudessa oli, vaan sitä värittää emotionaalisuus ja idealisointi. Samalla kun nostalginen muisti on yksilöllinen, se on myös sosiaalinen siinä mielessä, että tietty sukupolvi tai muu sosiaalinen ryhmä jakaa osittain yhteisen kulttuurisen muistin. (Xue 2017; 42, 73.)

Kuten johdannossa totesin, oma taideopiskelijayhteisöni 1980-luvun puolivälin Suomessa heräsi historian uudelleen löytymiseen, joka näkyi myös populaarikulttuurin silloisissa ”goottisissa” ja fantasian vireissä. Taidehistorian opinnoissa pääsin uudelleen lapsuuteni historiakirjojen kuvamaailmaan. Pimeissä dianakatseluhuoneissa katselimme kuvia ja pöytäsimme eri tyyliuuntien ja aikakausien teoksia. Aikakaudet ennen modernismia olivat suosikkejani. Erityisesti niin kutsutun hollantilaisen realismin tai myös Alankomaiden taiteen kultakaudeksi kutsutun 1600-luvun asetelmat jäivät visuaaliseen varantooni. Niiden yksityiskohtainen pikkutarkkuus kukkien ja hyönteisten esittämisessä tummaa taustaa vasten vaikutti pysäyttävä-

<sup>6</sup> Tässä mielessä postimerkkien kuvitukset ovat poikkeus, koska sarjat nimitään. Kuten taiteen toimintakentällä, myös postimerkkien kohdalla suunnittelija mainitaan vihkossa, jossa postimerkit myydään.

neen hetken satoja vuosia sitten. Koin niiden jähmettyneen ajan arvoituksellisenä: maalauksissa kukat ja hyönteiset olivat ikään kuin lokeroituneet omaan aikakapseliinsa, kun maailma niiden ympärillä oli jatkanut yhä kiireisempää kulkuaan. Aistin *vanitas*-teeman jo ennen kuin siitä minulle kerrottiin – myös asetelmissa, joissa ei esiintynyt tiimalasien tai pääkallojen kaltaisia symboleita. Varsinkin toinen näyttelyni taidejulistesta, *Midsummer Eve*, herättää muistumia näistä asetelmista. Olen siis tyyliäni intuitiivisesti suodattanut – vanhojen luonnontieteellisten kuvitusten ohella – hollantilaisten asetelmien muodonantoa: tumma tausta, voimakas, dramaattinen, volyymia korostava valaistus ja esityksen yksityiskohtainen tarkkuus luovat samankaltaisen, pysähtyneen enemmän kuin totta -modaliteetin.

Samalla kun tyyli suodattui uuteen kontekstiin, se kuitenkin siirsi jotakin sen aikanaan synnyttäneen ajan hengestä teoksiini: melankolian. Ajatus elämän katoavaisuudesta, kauneuden väistämättömästä kuihtumisesta ja kuolemasta konkretisoituu näyttelyn *The Last Day of September* -printissä vahvistaen molempien teosten tulkintaa *vanitas*-kuvina.

Se, syntykö melankolian kokemus kulttuurisen eli aikaisempaan tyyliin liittyvän konnotaation vai kokemuksellisen metaforan kautta, ei ole täysin selvää. Esimerkiksi taustojen tumma värimaailma assosioituu metaforisesti pimeään. Koska ihminen on biologisesti päivälaji, koemme pimeän uhkaavana, salaperäisenä ja mystisenä. Sininen poutataivas herättää meissä täysin erilaisen tunnelman kuin pimeä yötaivas (kuva 23). Myös muodonannon tuottama pysähtyneisyys ja liikkumattomuus johdattavat erilaiseen tunnelmaan kuin esimerkiksi liikkeen illuusion luova lennokas esitystapa. Hollantilaisen realismin asetelmissa ei syyttä käytetty pysähtyneisyyttä henkivää ilmaisutekniikkaa: se johdattaa katsojan mietiskelevään, kontemplatiiviseen asenteeseen suhteessa arkipäiväisiin esineisiin tai yksityiskohtiin eristäessään ne normaalin kokemuksen kaoksesta. Myös inhimillisten toimijoiden puuttuminen kuvasta estää perinteisen narratiivisuuden. Katsoja alkaa pohdiskella, mitä on esittävän pinnan takana: "[S]tillness is usually taken as connoting a minor mode, often if not always tranquil, sometimes elegiac, mournful or awesome. A still life, after all, is only a 'nature morte'." (Blanchard 1981, 277; Berger 2011, 11.) Esitystavan lisäksi näyttelyni teokset muistuttavat hollantilaisia asetelmia myös aiheiltaan: mikäpä olisi osuvampi kohde kuvaamaan elämän hetkellisyyttä kuin kukka tai hyönteinen. Myös omissa teoksissani narratiivia rakentava ihminen puuttuu. Vaikka toisessa näyttelyn kuvista onkin nähtävissä toimintaa kuvaava vektori, on hetki jähmettynyt, eikä vektori selkeästi johda mihinkään.

Kuten *Happy hearts do not hang down* -artikkelissa totean, historiallinen kokemus itsessään sisältää melankolisen vireen: "...this feeling of despair... may have been occasioned by a work of art, a poem, or by what have provoked a historical experience, all of these are at the same time experienced as a reminder of the unattainability of all the world and of the past." (Ks. Ankersmith 2005, 178. Ks. myös Holly 2013, x-xi.) Kääntyessään historiaan ja muistoihin taiteilija kuljettaa mukanaan melankolian pohjavirettä.



**KUVA 23.** Esimerkki kokemuksellisen metaforan vaikutuksesta tulkintaan. Tilaajan kehottaessa hälventämään taustan mustuutta tein kärjistetyin esimerkin siitä, miten tunnelma muuttuu, jos taustaa vaalennetaan. (Kuvat työversioita. Julkaistu Posti Oy:n luvalla.)

Myös esitetyt teemat ja aiheet rakentuvat kulttuurisesti ja historiallisesti. *Midsummer Eve* -teoksessa lepäävä sudenkorento ja sitä ympäröivä maisema heijastuvat tummaan veteen peilikuvana. Aiheella on pitkä historia muun muassa Narkissos-tulkinnoissa. Peiliin katsominen, heijastus, luo monitulkintaisuutta, jolla on yhteys ihmetykseen ja maagisuuteen. Allegorisesti peilikuva voidaan liittää myös ”reflektointiin”, syventymiseen, katsomiseen taaksepäin, toimintana joka liittyy muistoihin. (Lowrie 2008,1.) Veden pinnan heijastus kuvassa luo niin ikään yhteyden lasitöiden heijastuksiin.

Luontoteokseni muodostavat mielenkiintoisen jatkumon suhteessa siihen, miten luontoa on kuvattu ja miten siihen on suhtauduttu. Olalquiaga esittää, kuinka antiikille ja keskiajalle ominainen suhde luontoon muuttui uuden ajan kynnyksellä. Kun luonto oli aiemmin ollut kiinteä osa kulttuuria, se myöhäiskeskiajalla käsitettiin jonkinlaisen kosmisen voiman materialisoitumana, ihmeenä. Luonnon objekteihin liitettiin transkendentiaalinen taso. Kirkot alkoivat liittää pyhäinjäännöskokoelmien ohien esineitä, jotka esittelivät sekä ihmisen että luonnon tekemiä hämmästyttäviä herättäviä esineitä, esimerkiksi strutsinmunia tai koralleja. Kun orgaaniset ihmeet asetettiin pyhäinjäännösten yhteyteen, ne saivat ylimalllisen auran ja samalla niistä tuli kulttuurisia objekteja. Luonnontiede tieteenä jakoi saman asenteen: 1500-luvulla luonnontieteilijät kuvailivat luontoa teoksissaan fantasian ja taiteen termein. Tämä mystisoiva asenne säilyi aina 1800-luvulle asti, jolloin, luonnontieteen kehittyessä, aikaisemmat ihmeet saivat – aidon ihmeen sijaan – vain ihmeen allegorian aseman. Ihmeen auran riisuminen luonnolta väritti romantiikan ajan luontosuhteen melankoliolla. (Olalquiaga 1998, 210-236.)

Minun on helppo nähdä esimerkiksi Haeckelin kuvituksissa ja lapsuuteni luontokirjojen teksteissä kaikuja edellä kuvatusta luonnon fantasioinnista ja mystifioinnista. 1800-luvun taiteessa luonnontieteen ja taiteen risteämät eivät olleet harvinaisia. Esimerkiksi maisemataiteilijat saattoivat tehdä tarkan naturalistisia luonnoksia puista ja kasveista. Haeckelin tieteelliset ajatukset puolestaan ilmenivät

darwinismista inspiroituneessa, monistisessa ajatuksessa kaiken luonnon ykseydestä, joka edusti jumalaa. Haeckel pyrki yhdistämään evoluutioteorian ja kristinuskoon ja näki luonnon ja sen eliöt jumalallisena suunnitteluna. Monien aikalaishuonontieteilijöiden mielestä Haeckelin teoriat olivat lähempänä mystiikkaa kuin luonnontiedettä. Myös hänen kuuluisissa, litografian keinoin toteutetuissa kuvituksissaan, joista suuri osa ilmestyi vuosina 1899–1904 osuvasti nimetyssä teoksessa *Kunstformen der Natur*, voidaan nähdä taiteellisia lisäjä, kun mystikko ja taiteilija saivat ylivoimaisen rationaalisen tutkijasta. Haeckel sai vaikutteita ajan designista ja toisinpäin, hänen luonnon symmetriaa ylistävät teoksensa vaikuttivat etenkin jugendina tunnettuun taide- ja muotoilusuuntaukseen. (Hanken 1998.)

### MULTIMODAALINEN TYYLI FANTASY FOREST -NÄYTTELYSSÄ

Näyttelyä rakentaessani syntyi vähitellen kaikkia teoksia yhdistävä tyyli ja tunnelma. Moodeista suuri rooli oli väreillä; ei niinkään yksittäisellä värillä, vaan kokonaispaletilla, skeemalla. Kress ja van Leeuwen kuvaavat historialliseksi väriskeemaa, jolle on ominaista naturalistinen väridifferentiaatio ja tummat, mutta suhteellisen kylläiset värit. Modernia väripalettia taas hallitsevat puhtaat (*pure*) ja kylläiset värit. Postmodernille väripaletille on ominaista keskenään sekoitetut hybridivärit sekä historialliseen verrattuna pastellinen vaaleus. Myös väriskeemat voivat näin toimia konnotatiivisesti ja kantaa mukanaan alkuperänsä ideologioita. (Kress & van Leeuwen 2002, 366.)

Käyttämäni väriskeema on lähinnä historiallista. Sekä lasitöissä, että taidejulistissa pohjana olivat osittain luonnonmateriaalien omat sävyt. Vaikka käsittelinkin värejä Photoshopissa – jopa muuttaen vihreän sammalen huurteisen valkoiseksi – tuloksena oli edelleen murrettuja sävyjä. Laajat tummat taustat julisteissa, samoin kuin useimmissa kastepisaroiissa, tekevät yleis-vaikutelmasta tumman. Murretut värit ja taustan tummuus luovat melankoliaa ”pimeyden” vahvistaessa samalla mystisyyttä ja dramatiikkaa. Samaa tunnelmaa ilmentää voimakas illuminaatio, valon ja varjon vaihtelu. Kukat ja hyönteiset ovat kuin näyttämöllä, jossa lavasteena oleva maisema jää pimentoon ja pääosan esittäjä on parrasvaloissa. Kasveissa ja hyönteisissä esiintyi kullan- tai metallinhohtoisia sävyjä, joita on korostettu sävy-muutoksilla sekä lisäämällä saturaatiota. Vaikka esimerkiksi *Midsummer Eve* -teoksessa kukat ovat murretun punaisia, lisää kontrasti tumman taustan suhteen vaikutelmaa niiden kirkkaudesta (*brightness*), jolloin niiden hohto ja salienssi lisääntyvät. Hohto luo kuviin epätodellisuuden ja jopa ylimalaisuuden tuntua. (Ks. myös Kress & van Leeuwen 2006; 238, van Leeuwen 2011b, 61–63. Machin 2016, 67–71.)

Kohtasin värien kanssa eniten ongelmia ruudulla suunnitellun kuvan transmediaatiossa, siirtämisessä painettuun mediaan. Ruudulta katsottavan kuvan vahvuutena on, että takaa päin tuleva valo korostaa värien valovoimaa lasimaalauksen tavoin. Samanlainen hohto oli mahdoton siirtää painotuotteeseen, ja lopputulos oli

aina pienoinen pettymys. Jouduin lisäämään kuvan kirkkautta ja saturaatiota ennen painoon lähettämistä, jotta säilyttäisin edes aavistuksen tästä hohdosta. Nodelman esittää, kuinka myös painopaperin valinta vaikuttaa kuvaan: Kiiltävä, pinnoitettu paperi lisää värien kiiltoa ja hohtoa mutta luo etäännyttävän vaikutelman ja kiinnittää huomion paperin pintaan. Mattapintainen paperi taas korostaa kosketusaistia, kiinnittää huomion esitettäviin kohteisiin ja vahvistaa syvyyksivaikutelmaa, valon ja varjon vaihteluita. (Nodelman 1990, 40-41.) Taidejulisteisiin valitsin tällaisen paperin, jossa etenkin tummat sävyt saivat samettisen tunnun. Päälylystämättömän paperin affordansseja hyödynnetään myös *Dear Mili* -kirjassa.

Modaliteetiltaan näyttelyn teokset, sekä kastepisararat että julisteet, asettuvat naturalistisen ja sensorisen väliin. Koettaessani asettaa modaliteetin ilmaisijoita teoksissa alhainen-korkea -asteikoille törmäsin visuaalisen esityksen äärettömään kompleksisuuteen. Tyyli on realistisen esittävä, mutta kohteiden muodonannon liioitteluilla – informatiivisella deformaatiolla – myös enemmän kuin totta. Taustan esittämisen modaliteettimarkkerin osalta esitys asettuu alhaisen modaliteetin puolelle. Julisteiden taustoissa on pohjana valokuva, mutta se on kuitenkin enemmän struktuuri kuin selkeästi esittävä: toistin pohjana olevan valokuvan maisemaa leimasintyökalulla, jotta sain siitä laajemman pinnan. Metsästruktuurissa on myös epäterävyttä, ja väri koostuu vain yhden värisävyn erilaisista tummuusasteista, mikä viittaa alhaiseen modaliteettiin. Toisaalta esitystapa konnotoi luontovalokuvan genreen, jossa etualan kohde korostuu terävänä ja taustan syväterävyys on tarkoituksellisesti alhainen. Kastepisaroissa taustana saattaa olla akvarelliväreillä tai akvatintalla toteutettu pinta, joka voidaan tulkita taivaana, vetenä ja niin edelleen. Naturalismia vastaan toimii myös tekniikka, jossa rakensin kollaaseja keskenään irrallisista elementeistä. Saatoin vääristää luonnonelementtien koksuhteita niin, että luonnossa pienikokoinen sudenkorento esiintyy suhteettoman suurena, tai pienet sammaleet esittävätkin kuusia.

1920-luvulta lähtien on kirjallisuuden ja taiteen piirissä puhuttu tyylistä, jota kutsutaan maagiseksi realismiksi. Se on sukua surrealismille, mutta toisin kuin surrealismi, se ei ole esiintynyt liikkeenä vaan pikemminkin narratiivisena keinona. Se myös ilmaisee asennetta ei-tieteellisiin ja ei-pragmaattisiin uskomuksiin maailmassa, jossa tiede ja pragmatismi hallitsevat. Toisin kuin mielikuvituksen ja unen maailmoja kuvaava surrealismi, maaginen realismi esittää irrationaalisen tai maagisen tapahtuman tai elementin osana arkipäivän materiaalista totuutta. Tähän liittyy kuvataiteessa valokuvamaisen tarkka esitystapa. Esimerkkinä maagisesta realismista kuvataiteessa on pidetty muun muassa Edward Hopperin maalauksia, joissa ei esiinny mitään epätodellisia hahmoja tai kohteita, mutta silti niiden tunnelma on maaginen. (Ann 2004, 1-29.) Samaan konventioon voisi liittää hollantilaisen realismin taiteen ja akatemiataiteen. Populaarissa käyttökuvasa akatemiataiteen ”realistinen” esityskonventio on säilynyt modernismin yli (Frank 2008, 13). Realismi täytyy akatemiataiteen yhteydessä sijoittaa lainausmerkkeihin, koska

sen teokset ilmaisevat taiteilijan usein idealisoivaa asennetta kohteeseen. Tämä näkyy tyylikäytän-nöissä, joiden avulla todellisuus värittyy usein sentimentaaliseksi, ylenmääräiseksi kauneudeksi – modaliteetiltaan siis enemmän kuin todeksi.

Moodien välisellä vuorovaikutuksella rakensin oman tyyllisen version maagisesta realismista, jossa luonnon todellisuus näyttäytyy maagisessa valossa. Tyyli voidaan nähdä visuaalisena mielialana. Siinä missä emotio on spesifimpi ja yksittäisempi, on mieliala yleisempi pitkäkestoisempi, jopa pysyvä. Toisin kuin emotio, se ei yleensä aiheuta toiminnallista reaktiota, vaan tunnetila on tietoisuuden taustalla kokonaisvaltaisena. Mielialat voivat olla jaettuja, kollektiivisia, ja ne voivat liittyä sellaisiin yleisinhimillisiin kokemuksiin kuin kuolevaisuuteen. Ne voidaan nähdä yleistettyinä emotioina. (Krebs 2017, 1421-1423.) Jos teoksillani on mieliala, kuvaisin sitä maagisen pysähtyneeksi, nostalgiseksi ja melankoliseksi. Aika samoilla termeillä olen kuvannut myös artikkelissani Maurice Sendakin *Dear Mili* -kirjaan tekemiä kuvituksia. Luultavasti mieltymiseni kirjaan johtuu sen mielialasta, jonka kaltaista itsekin töilläni pyrin ilmaisemaan osittain samoja tyylikäytänteitä noudattaen. Tämä vahvistaa ajatusta, että tyyli ei ole koskaan täysin yksilöllinen vaan enemmän tai vähemmän jaettu ja aikakauden eetosta ilmaiseva.

Näyttely ei koostunut pelkästään esillä olevista teoksista, vaan sen multimodaalisuus laajeni näyttelytilaan. Sain käyttööni pienen, noin 20 neliömetrin suuruisen, ikkunattoman Galleria Katveen, joka on osa isompaa galleriakokonaisuutta Rovaniemen Arktisessa keskuksessa. Tilan kaksi sivuseinää oli maalattu lähes mustiksi. Peitin lisäksi vaalean peräseinän mustalla kankaalla, jolloin tilasta tuli luolamaisen pimeä. Ripustin kapalevyille pohjustetut julisteet siimalla peräseinää vasten ja asetin Kastepisarat keskelle tilaa mustalle jalustalle. Käytin valaisimina kohdevaloja, jolloin tilan ainoat valot kohdistuivat teoksiin. Tällä tavalla, valaistuksen ja arkkitehtonisen tilan resursseilla, laajensin yksittäisten teosten värimaailman ja dramaattisen valaistuksen myös näyttelytilaan. Toteutin näin eri resurssien suhteen pikemminkin yhtenevyyttä kuin ristiriitaa. Samassa rakennuksessa gallerian kanssa toimii myös Lapin yliopiston Arktinen keskus ja museo, joka esittelee arktisen alueen luontoa ja kulttuuria. Olin iloinen, että näyttelyni tällä tavoin kytkeytyi myös luonnon ja luonnontieteen kontekstiin. Päätinkin teosluettelossa, jota voidaan pitää näyttelyn epitektinä, vahvistaa tätä kontekstia esittelemällä siinä kaikki teoksissa esiintyvät kasvit ja hyönteiset tieteellisine nimineen. Sijaintinsa vuoksi galleria asettuu taideinstituution ja populaarin tiedemuseon välimaastoon, joten siellä poikkeaa myös paljon museossa vierailevia. Vieraskirjani olin näyttelyn jälkeen täynnä merkintöjä ihmisiltä ympäri maailmaa. Kansainvälistä yleisöä silmällä pitäen nimesin näyttelyn ja teokset myös englanniksi.

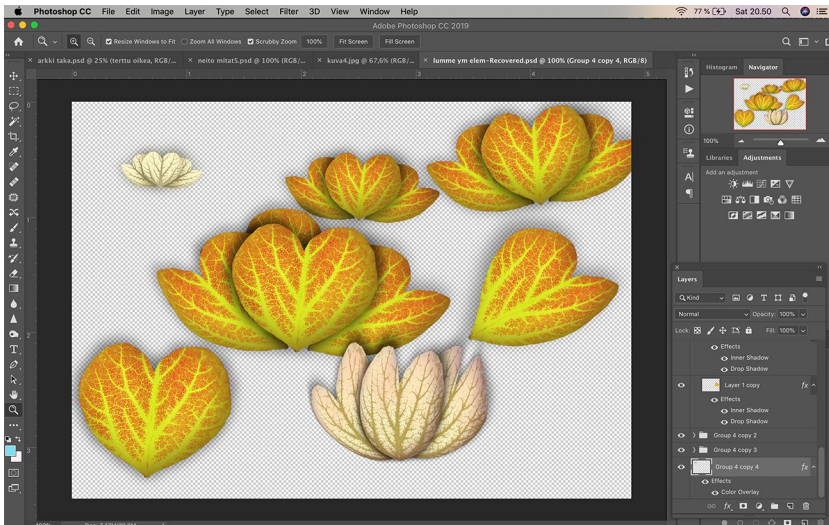
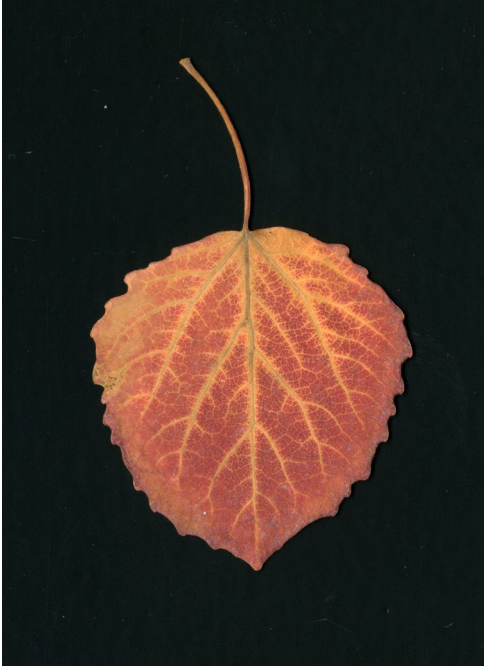
## TYyli MUKAUTUU KÄYTTÖKUVAAN: YSTÄVÄNPÄIVÄN POSTIMERKKISARJA VUODELLE 2018

### PROJEKTI

Samaan aikaan, kun vuonna 2016 valmistelin *Fantasy Forest* -näyttelyä, Suomen Posti julkaisi yhdessä Grafia ry:n ja Kuvittajat ry:n kanssa ystävänpäivän postimerkkien suunnittelukilpailun. Merkit oli tarkoitus julkaista vuonna 2017, jolloin Suomi täytti sata vuotta, joten teemana oli suomalainen ystävänpäivä. Olin tuolloin opintovapaalla, joten päätin osallistua kilpailuun. Tavoitteena oli suunnitella viiden merkin sarja. Koska olin valmiiksi uppoutunut näyttelyssä käyttämäni tyyliin ja tekniikkaan, päätin soveltaa niitä myös merkkien suunnittelussa. Tässä tapauksessa henkilökohtainen tyyli voidaan nähdä skeemana, jolla rajataan etukäteen vaihtoehtoja tyylikäytännöissä. Rajaava skeema on suunnittelullista ongelmanratkaisua edeltävä, liikkeellepaneva voima (Siefkes & Arielli 2018, 104). Postimerkin suunnittelussa tekemisen konteksti muuttui, ja minun täytyi myös orientoitua tehtävään eri roolissa: ei enää vapaana taiteilijana, vaan graafisena suunnittelijana ja kuvittajana. Siltikään en toiminut aivan samoin kuin ilman samaan aikaan tapahtunutta taideprojektia olisin tehnyt. En esimerkiksi tutustunut aiempiin ystävänpäivän postimerkkeihin. Myös tärkeä suomalaisuusteema meni minulta ”ohi”: olin edelleen vahvasti näyttelyteosten tyyliin ja tunnelman piirissä. Huomioni kääntyi kuitenkin tilaajan ja oletetun yleisön odotuksiin. Päätelin esimerkiksi, että merkkiin täytyy tavalla tai toisella sisällyttää sydänmuoto.

Aluksi tein skannaamalla kokeiluja erilaisten materiaalien parissa. Skannasin lasihelmiä ja erilaisia kiiltäviä papereita, joista ajattelin muotoilla liijylasin kaltaisen ”ruusuikkunan” sydänaiheilla. En kuitenkaan päässyt tässä ideassa eteenpäin ja palasin luonnonmateriaaleihin. Leikkasin prässäämäni, ruskan värjäämän haavanlehden Photoshopissa sydämen muotoon (kuva 24a-b). Aloin varioida ”sydänlehteä” erilaisiin väreihin ja kasvimuotoihin, ja lopputuloksena syntyi kilpailutyö, jossa lehdykästä rakentamani erilaiset kukat ja kasvit muodostivat merkkien aiheen. Koska merkkien lopullista muotoa tai sitä, millaisessa pakkauksessa – arkilla tai vihkossa – ne tuotettaisiin, ei kilpailun säännöissä ilmaistu, päädyin sijoittamaan yksittäiset pysty- ja vaakamuotoiset merkit kuva-arkkiin, joka muodosti yhden isomman kuvan. Olin nähnyt samankaltaisia panoraamatyyppisiä arkkeja joskus aikaisemmin. Koska kilpailutyö tuli jättää A4-kokoisena, tein tähän kokoon tumman ja öisen talvisen maiseman, jossa sydänkasvit loistivat värikkäinä ja valoosina. Hyödynsin näyttelyn teosten tyyliä ja värimaailmaa, joskin lisäsin hiukan kohteiden värien saturaatiota. Pian selvisi, että ehdotukseni oli sijoittunut kilpailussa toiselle sijalle: raati kuvaili kilpailutyötäni (kuva 16) ”runolliseksi ja herkäksi”. Posti tilasikin minulta vuoden 2018 ystävänpäivän viiden merkin sarjan oheistuotteineen.





**KUVAT 24 A JA 24 B.** Suurin osa postimerkkien kuva-aiheista perustuu skannatusta haavanlehdestä Photoshopissa leikatun sydänmuodon variaatioihin ja yhdistelmiin.

Alkoi noin vuoden kestänyt ja kymmeniä työversioita sisältänyt prosessi, jossa suunnittelutyön konteksti rajasi sen, kuinka moodeja ja semioottisia resursseja käytettiin halutun viestin, tai tässä tapauksessa pikemminkin tunnelman ja mielikuvien, välittämisessä. Kyseessä oli siis aikaisemmin taiteen kentällä kehittämäni tyylin sovittaminen käyttökuvan toimintakenttään, jonka kontekstit poikkesivat aikaisemmasta, ja siksi tyylikäytäntöjä täytyi myös muuttaa. Prosessin aikana kommunikoin tuottajan roolissa toimineen Postin design managerin kanssa. Tapasimme projektin alussa, ja sen jälkeen keskustelimme sähköpostissa ja puhelimessa. Aluksi sain ohjeen tuottaa erilaisia luonnoksia, myös muita kuin kilpailutyössä olleita. Postin taidetoimikunta valitsi sitten luonnoksista ne, joista lopulliset merkit tuotettiin. Valmiit merkit päätettiin toteuttaa siten, että neljä pohjasi kilpailutyöhön, mutta viides suunniteltiin kokonaan uudestaan. Myös kilpailutyöhön perustuvissa merkeissä alkuperäinen versio toimi vain lähtökohtana – eräänlaisina luonnoksina, jotka muokkautuivat vuoropuhelussa tuottajan kanssa. Myös valmiit merkit hyväksyi taidetoimikunta.

## POSTIMERKIN MEDIA JA DISKURSSIT

Postimerkki on painetun median laji, jolle on ominaista arvopaperifunktio ja kansallisia arvoja viestivä representaatiofunktio. Lisäksi tärkeä konteksti liittyy keräilyyn. Postimerkki on – tai ainakin on digitaalisatioon asti ollut – osa koko kansan arkipäivän käyttökuvastoa. Mediana postimerkillä on omat materiaaliset erityispiirteensä kuten pieni koko, hammastus sekä verbaalinen informaatio – valtion nimi ja maksuarvomerkit. Kun aloin suunnitella ystävänpäivän 2018 postimerkkejä, oli numeraalinen maksuarvomerkitä korvautunut vastikään visuaalisilla symboleilla: kotimaan maksuarvoa merkitään Suomen kartan muodolla ja ulkomaan maksuarvoa leveys- ja pituuspiirein esitetyllä maapallolla. Funktio arvopaperina tekee postimerkistä myös rahan kaltaisen turvapainotuotteen, joka erilaisilla menetelmillä tehdään mahdottomaksi tai ainakin vaikeaksi väärentää. Tehtävä arvopaperina vaikuttaa sen säänneltyyn, valtiolliseen asemaan ja luo sen ympärille omanlaisensa arvokkuuden ja virallisuuden. Alusta asti postimerkkeihin on liittynyt myös diskurssi kansan ja valtion yhtenäisyydestä ja erityisyydestä. Kuten rahoissa, myös ensimmäisissä postimerkeissä kuva-aiheina olivat hallitsijat sekä heraldiset symbolit, toisinaan myös ihmishahmoissa esitetyt abstraktit seikat kuten oikeus, rauha tai tasavalta. (Ks. myös Scott 1995, 6; Ferreira 2006, 14.)

Jo postimerkin syntyyn liittyy populaari konteksti. 1800-luvun puolivälistä lähtien Euroopassa ja Yhdysvalloissa mahdollistui yksityisten kansalaisten vuorovaikutus kirjepostin välityksellä niin edullisesti, että tämä aikanaan merkitsi ihmisten välisen pitkien etäisyyksien kommunikaation mullistumista. Tätä voidaan pitää alkusysäyksenä sille kehitykselle, joka nykyisin toteutuu digitaalisessa viestinnässä. Ensimmäi-

nen virallinen postimerkki, niin kutsuttu Penny black, ilmestyi Britanniassa vuonna 1840 ja pian sen jälkeen myös muut valtiot alkoivat julkaista omia postimerkkejään. (Ferreira 2006, 13; Henkin 2006; 2, 175.) Postimerkit edustivat siis myös varhaisia suurelle yleisölle massapainettuja kuvia. Aiemmin niissä korostui arvopaperifunktio, koska viestintä perustui pitkälti kirjepostiin. Tarvittiin niin kutsuttuja yleismerkkejä (*definitive stamp*) päivittäiseen postitukseen. Suomessa yleismerkkejä kuvitti pitkään vaakunaleijona, joissa eri maksuarvoja symboloivat eri värit. Kooltaan useimmiten suurempia ovat jonkin asian tai tapahtuman juhlistamiseen tai muistamiseen liittyvät merkit (*commemorative stamp*), sekä vuotuisjuhliin kuten jouluun, pääsisäiseen ja ystävänpäivään liittyvät merkit. Näissä genreissä koko on usein suurempi, painosmäärä rajatumpi ja representaatiofunktio korostunut. (Ks. myös Scott 1995, 6.)

Lähes samoihin aikoihin itse postimerkin kanssa syntyi filatelia, postimerkkien keräily. Filateliaa lähellä oleva keräilyn muoto, numismatiikka eli rahojen keräily, oli alkanut jo aiemmin. Postimerkeillä on filatelian piirissä täysin toinen rahallinen arvo kuin niiden postittamiseen liittyvä maksuarvo. Vaikka arvokkaimmat merkit ovat kalliita, filatelistit harvoin näkevät postimerkkeilyä sijoitustoimintana, vaan he korostavat toimintansa arvoa etenkin historian tutkimukselle. Keräilyn motiivina voi olla myös merkkien estetiikka, joskin tätä keräilyn muotoa pidetään amatöörimäisenä. (Ferreira 2006, 11-12; 27.)

Suomalaisen postimerkin aihepiirien painotuksia eri poliittisissa ja yhteiskunnallisissa tilanteissa 1900-luvulla ovat tutkineet Pauliina Raento ja Stanley Brunn (2005; 2008). He osoittavat, kuinka Suomen historian eri vaiheissa myös postimerkkien kuvasto on heijastanut vaihtuvia ideologisia painotuksia. Itsenäistyneen Suomen alkutaipaleella nuoren, sisällissodassa traumatisoituneen kansakunnan postimerkkejä leimasi vahvojen, maskuliinisten ja sankarillisten johtajien kuvaaminen, uskonnollisuus sekä niin kutsutun korkean taiteen esittely. Merkeissä korostui kansallisen eliitin ja massojen hierarkia. Sotavuosina, kuten konfliktien aikana on tyyppillistä, ilmaisu muuttui propagandistiseksi ja sotaosan isänmaalliseksi, ja kansakunnan yhtenäisyys korostui taistelussa yhteistä vihollista vastaan. (emt.)

Jälleenrakennusvuosina aihepiiri laajeni kuvaamaan myös teollistuvan, sota-korvauksien kanssa ponnistelevan valtion työläisiä, äitejä ja uutta tulevaisuutta symboloivia lapsia. Diskursseissa ilmeni positiivinen, tulevaisuusorientoitunut ja yhä enemmän keskiluokkaistuva sävy: etsittiin kansaa yhdistäviä ylpeydenaiheita muun muassa urheilusta. Tärkeäksi kansalliseksi teemaksi muodostui luonto. Kuva-aiheissa siirryttiin kansallismaisemista yksittäisiin eläin- ja kasvilajeihin, jotka miellettiin erityisen suomalaisiksi, kuten karhu, hirvi, koivu ja mänty. Myös hyväntekeväisyys nähtiin jo varhain kansakuntaa yhdistävänä voimana, ja esimerkiksi Suomen Punainen Risti onkin ollut sidoksissa postimerkkien tuotantoon. Sodanjälkeisinä vuosina myös avautuminen kansainvälisesti näkyi turismia ja maabrändiä tukevien merkkien ilmestymisessä. 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa Suomen ja Neuvostoliiton lähentyminen näkyi esimerkiksi YYA-sopimusta juhlistavassa merkissä. (emt.)

1980-luvun kuluessa siirtyminen yhä monimuotoisempaan ja moniarvoisempaan jälkiteolliseen kulutusyhteiskuntaan näkyi myös postimerkkien aiheissa, jotka muuttuivat populaareimmiksi ja myös kansalaisia osallistaviksi. Valtion instituutioiden ja poliittisten johtajien osuuden kuvastossa vähentyessä kansalliseen symbolismiin kytkeytyvät luontoteemat lisääntyivät voimakkaasti. Luonto alettiin nähdä myös maabrändiä ja turismia tukevana hyödykkeenä. Merkeissä esitettiin erämaata, kansallispuistoja ja uhanalaisia lajeja. Luontokuvastoon liittyi myös kaupungistuvan yhteiskunnan nostalginen suhde luontoon ja maaseutuun. Demokratisoituvan yhteiskunnan postimerkeissä myös taiteen populaarit muodot kuten sarjakuva ja populaarimusiikki saivat näkyvyyttä. Vuonna 1990 Suomen postista tuli liikeyritys ja myös postimerkkien luonne muuttui kaupallisemmaksi. Täytyi vastata muuttuneen yhteiskunnan arvoihin ja tarpeisiin, joita leimasivat kasvava individualismi, materialismi ja urbaani kulutuskulttuuri. Kuluttajien huomiosta kilpaili aikaisempaa suurempi määrä merkkejä, joiden aiheet, julkaisuformaatit ja muodot vaihtelivat. Temaattisesti tarjolla oli jokaiselle jotakin, ja merkkien tyyli muuttui mainosmaisen suostuttelevaksi. Raento ja Brunn toteavatkin, että vuosien 1990–2000 postimerkit eroavat jyrkästi heidän muusta, aikaisempia vuosikymmeniä edustavasta aineistostaan. (Raento & Brunn 2008.)

Postimerkkikuvastolle, erityisesti sen ”banaalin nationalismin” symboleille kuten Suomen leijonalle ja Suomen lipulle, on ominaista joustavuus monenlaisiin tilanteisiin ja tulkintoihin (Raento & Brunn 2008, 67-68). Siksi nämä symbolit muodostavat toistuvia, itseään varioivia visuaalisia konventioita, jotka näkyvät esimerkiksi erilaisissa versioissa Suomen lipusta tai jo kansallisromantiikan taiteessa esiintyneestä kansallismaisemasta. Postimerkin median keskiluokkainen konservatiivisuus heijastuu myös siinä, mitä kuvastosta puuttuu: postimerkkien Suomi on ollut 2000-luvulle asti valkoihoinen, suomenkielinen, heteroseksuaalinen, luterilainen ja keskiluokkainen. Esimerkiksi etnisiä vähemmistöjä ei joko kuvata ollenkaan, tai heidät esitetään stereotyyppinä. (Raento & Brunn 2008, 71-72).

Postimerkille on siis muodostunut erityinen kulttuurinen asema toisaalta sidoksissa valtiovaltaan, toisaalta koko kansan arvoihin. Vaikka postimerkin ”demokraattinen” rooli on koko ajan lisääntynyt ja kaikki saavat esimerkiksi ehdottaa postimerkkien aiheita, säädellään postimerkkien tuotantoa ja suunnittelua yhä tarkasti. Voidaan sanoa, että visuaalisen kulttuurin osana postimerkki tasapainoilee valtiollisen ja populaarin välimaastossa rakentaen diskurssia kansakunnasta ja sen kuvitteellisesta, jaetusta ”me”-tuntemuksesta. (Ks. myös Child 2005; Raento & Brunn 2008.) Postimerkin moninaisista funktioista kertoo myös sen säilyminen digitaalisen viestinnän aikana. Samoin kuin fyysinen raha, se on arvopaperina menettämässä käytännön tehtävänsä. Edelleen pidetään silti itsestään selvänä, että postimerkkejä tuotetaan. Tätä ei selitä pelkkä keräilyfunktio vaan myös halu säilyttää perinne. Hiukan samoin kuin urheilua, postimerkkiä pidetään osana kansallisen identiteetin ja saavutusten ilmaisuja myös maan rajojen ulkopuolella.

Kun aloin tutkia postimerkin diskursseja, hämmästyin, kuinka sosiaalisesti ja poliittisesti ”tulenarka” media se edelleen on. Tätä osoittavat ne reaktiot, joita vaikkapa suomalaiset postimerkit viime vuosina ovat julkisuudessa aiheuttaneet. Jo ennen julkaisuaan suomalaista perinneruokaa, karjalanpiirakkaa esittävä merkki herätti arvostelua siitä, että se esittää teollisesti tuotettuja eikä ”mummojen tekemiä” piirakoita (Harju 2016). Timo Berryn vuonna 2014 suunnittelema *Tom of Finland* -postimerkit herättivät ennennäkemätöntä kansainvälistä huomiota. Merkeillä Suomi ilmaisi rohkeutta esittävä avoimesti homoeroottista taidetta. Toisaalta ne aiheuttivat närkästystä – venäläinen poliitikko halusi pysäyttää ne rajalle ja tavarataloetju Halpahalli kieltäytyi myymästä niitä. (Matson-Mäkelä 2014, Andersson 2014, HS/Nyt 2014.) Mielenkiintoinen tapaus liittyy myös sananvapausteemaiseen merkisarjaan, jonka Ville Tietäväinen oli vuonna 2016 suunnitellut valmiiksi asti mutta jonka postimerkkitoimikunta päätti jättää julkaisematta, koska heti merkkien tultua julkiseen esittelyyn esiintyi kiivaita väitteitä merkin rasistisuudesta. Eri välimerkkien muotoisista merkeistä etenkin se, jossa kuva-aiheena oli burkaan pukeutunut musliminainen suomalaisessa koivumetsässä, herätti huomiota. Sen muotona oleva kaksoispiste tulkittiin joissakin kommentteissa aseen tähtäimeksi. Merkki nähtiin lopulta Postin taholta liian monitulkintaisena. (Tervola 2016.) Esimerkit osoittavat postimerkin roolia valtioon ja kansaan liittyvässä diskurssissa.

## SUOMALAISEN YSTÄVÄNPÄIVÄN POSTIMERKIN VISUAALINEN GENRE

Genrensä vuoksi ystävänpäivän postimerkkiin liittyvät diskurssit korostavat muita merkkejä vähemmän kansallisuutta ja valtiota. Silti postimerkin laajemman kontekstin diskurssien alaisina nekin edustavat myös kansallisuutta ja valtiota. Esimerkiksi vuoden 2017 kilpailun teemaksi määriteltiin ”suomalainen ystävänpäivä”. Kilpailussa heräteltiin siis myös diskurssia suomalaisuudesta Suomi 100 -hengessä. Kansallisten diskurssien erilaisuutta havainnollistaa, että kun itse rakensin ystävänpäivän kuvastoa suhteessa luontoon, samana vuonna Ranskan ystävänpäivän merkissä juhlistettiin muotiguru Sonia Rykieliä. Vahvistin siis samalla laajempaa suomalaisen postimerkin kansallisuusdiskurssia, jossa luontoa pidetään tärkeänä osana suomalaista identiteettiä.

Perinteinen postikortin lähettäminen korostuu juuri joulun ja ystävänpäivän erityismerkeissä: Joulun jälkeen ystävänpäivä on postimerkkien tärkein myyntisesonki. Postin teettämän kuluttajatutkimuksen (Kiikkilä & Vahtera 2017) mukaan kortin lähettämisen motiivit ovat vahvasti emotionaalisia. Postikorttiin liitetään mielikuvia tärkeystä, henkilökohtaisuudesta, lämpimistä tunteista ja toisten ilahduttamisesta. Myös korttien lähettämiseen liittyvä perinne on osalle lähettäjästä tärkeä motiivi. Soveltaen voidaan ajatella, että myös ystävänpäivän postimerkiltä odotetaan emotionaalisia merkityksiä: iloa ja lämpöä. Postikortteja lähettävät eniten keski-ikäiset naiset, mutta myös nuorissa naisissa nähdään merkittävä kohderyhmä

(Elkelä 2007, Kiikkilä & Vahtera 2017). Siten voidaan olettaa, että myös ystävänpäivän postimerkkien ostajat ovat pääosin naisia.

Ystävänpäivän kulttuurihistorialliset juuret eivät ole täysin selvillä. Laajalti on levinnyt käsitys sen yhteydestä antiikin Roomassa helmikuun puolivälissä vietettyyn hedelmällisyys- ja puhdistautumisrituaaliin, *Lupercaliaan*. Tähän liittyyvät myöhemmät tarinat 200-luvulla eläneestä kristitystä marttyyristä, Valentinus-nimisestä papista. Hänen kerrottiin vihkineen salaa rakastuneita pareja. Toisen tarinan mukaan Valentinus paransi roomalaisen vangitsijansa sokean tyttären. Edelleen yksi tarina kertoo hänen rakastuneen tähän tyttäreeseen ja lähettäneen juuri ennen marttyyrikuolemaansa tytölle viestin: ”Sinun Valentinukseltasi”. Kun kristinuskosta tuli Rooman virallinen uskonto, paavi Gelasius I muunsi pakanallisen juhlan enemmän uskontoon sopivaksi ja laittoi sen kalenteriin Pyhän Valentinuksen päiväksi vuonna 495. Nykyinen käsitys ystävänpäivän alkuperästä pohjautuu kuitenkin keskiajan ritarirunouteen ja sen erityiseen käsitykseen ritarillisesta rakkaudesta, jolle oli ominaista romanttinen kaipuu ja täyttymätön rakkaus. (Forbes 2015, 46-65.)

Ystävänpäivän leviäminen Englannista Yhdysvaltoihin ja kaupallistuminen tapahtuivat yhtä aikaa postijärjestelmän kehittymisen kanssa. Aiemmin se ei ollut erityisemmin juurtunut Yhdysvaltojen kulttuuriin. Jo 1840-luvulla ystävänpäivän ympärille muodostui laaja painettujen, postitettavien kulutustuotteiden, erityisesti postikorttien kirjo. Ystävänpäivän vietto siis kytkeytyi nimenomaan postin kautta lähetettäviin, usein anonyymeihin ystävänpäivätervehdyksiin. Amerikkalaisen ystävänpäivän tematiikka on alusta asti liittynyt romanttiseen rakkauteen, vaikkakin myöhemmin laajentunut myös muiden läheisten muistamiseen. (Henkin 2006, 148-151.) Suomessa ystävänpäivän viettäminen on tuore ilmiö. Kalenterissa se on ollut vuodesta 1987, ja ensimmäinen ystävänpäivän postimerkki julkaistiin 1993. Vaikka ystävänpäivän, samoin kuin halloweenin, viettäminen onkin saanut mallia Yhdysvalloista, ei päivää ole meillä yhdistetty niinkään diskurssiin romanttisesta rakkaudesta vaan ystävyteen (ks. esim. Kotka 2007, 31).

### Kuva-aiheet

Postimuseon *Suomalaiset postimerkit* -selaimen (<https://www.postimuseo.fi/postimerkit>) mukaan vuosina 1993-2018 on ilmestynyt kaikkiaan 121 yksittäistä ystävänpäivän merkkiä. Nämä muodostavat kaksikymmentäneljä sarjaa, jotka sisältävät yhdestä seitsemään merkkiä kukin. Yleisimmin sarjat sisältävät viisi tai kuusi merkkiä. Joissakin sarjoissa kuvitus perustuu tunnettuihin suomalaisiin kuvakirja- tai sarjakuvahahmoihin: yksi Muumeihin, yksi *Viivi ja Wagner* -sarjakuvaan sekä yksi Mauri Kunnaksen *Koiramäki*-kirjoista tuttuihin hahmoihin. Vuoden 1997 sarja perustuu vanhoihin kiiltokuvuihin. Sydänmuoto esiintyy 71:ssä merkissä (59 %). Ainoana aiheena, pelkistetyn visuaalisen symbolin kaltaisena elementtinä, se esiintyy vuosien 2006 ja 2017 merkeissä. Muissa sarjoissa sydän esiintyy asteikolla keskeinen

kuva-aihe – dekoratiivinen yksityiskohta. Kaikista merkeistä 41:ssä (34 %) kuva-aihe sisältää kasveja tai kukkia, joskin osa niistä on tulkinnallisia; tyylieltyjä tai vain dekoratiivisena lisänä. Eläimiä tai lelueläimiä esiintyy 50:ssä merkissä (41 %), kun varsinaisia ihmishahmoja tai sellaiseksi tulkittavia on vain 24:ssä (20 %). Ihmisten sijasta käytetään inhimillistettyjä eläimiä tai lelueläimiä kuten nalleja. Samoin esimerkiksi Muumi- ja Koiramäki-hahmot, keijut, enkelit sekä *Viivi ja Wagner* -sarjan Wagner-possu voidaan tulkita antropomorfisiksi hahmoiksi. Yleisenä visuaalisena teemana on hahmojen välinen fyysinen yhteys tai läheisyys: esimerkiksi vuoden 1999 kahden merkin sarjassa molemmat merkit esittävät istuvia, lelumaisiksi tyylieltyjä eläimiä, jotka istuvat rinnakkain, hännät keskenään ristissä. Puttomaisia enkeleitä on kahdessa *Kiiltokuvia*-sarjan merkissä, yhdessä merkissä esiintyy nuolta ampuva amoriini, yhden sarjan aiheina ovat teinityttömäiset keijut. Kirjeen kirjoittamiseen tai lähettämiseen liittyy 20 merkkiä, lisäksi yhden merkin aiheena on pulloposti ja yhden kännykkäviestiminen (yhteensä 18 %). Musiikki soittamisena, nuotteina tai tanssimisena on aiheena seitsemässä merkissä (6 %), kakut tai makeiset yhdeksässä (8 %). Aihepiiriltään erikoisena erottuu vuoden 2000 sarja *Avaruus*, joka esittää planeettojen keskellä asusteleivia ihmisiä ja eläimiä. Vuoden 1996 merkkisarja perustuu typografiseen kuvitukseen: lapsenomaisen kömpelöt, liimaa-leikkaa -tyyliset kirjaimet M, O, I ja E muodostavat kunkin merkin ainoan kuva-aiheen. Niistä voi siis myös kielen moodin tasolla yhdistää sanan moi e-kirjaimen jättäessä tilaa mielikuvitukselle. Myös vuoden 2004 Suudelma-sarjassa verbaalisella moodilla on sisällöllisesti vahva tehtävä: kukin merkki sisältää mustavalkoisen valokuvan ohella otteen Juice Leskisen laulun sanoituksista.

Sydänmuoto on yleisimmin käytettyjä ideogrammeja länsimaisessa kulttuurissa. Merkinä sydän on mielivaltainen symboli, mutta oletettavasti se on syntynyt visuaalisena abstraktiona elimellisestä esikuvastaan. Sillä on alusta asti ollut sekä fysiologinen että abstrakti merkitys. Tämä merkityksen kaksinaisuus näkyy myös suomalaisen ystävänpäivän taustalla: päivää alkoi hyödyntää kampanjoinnissaan Tampereen sydänyhdistys jo 1980-luvun alussa. Toisin kuin aivot, joita kulttuurimme muutoin korostaa järjen asuinsijana, sydäimestä on muodostunut metonymia, jossa osa edustaa kokonaisuutta. Aristoteleelle ja myöhemmin Leonardo da Vincin anatomisille tutkielmille oli keskeistä ihmisen näkeminen mikrokosmoksena, joka jäljensi luonnon makrokosmista rakennetta. Ihmiskehon mikrokosmoksessa sydän sijoittui tärkeimmälle paikalle, kaiken keskioon. Yleismaailmallisesti sydän on yhdistetty sieluun ja tunteisiin, johon viittaa myös muinaisten egyptiläisten tapa balsamoida sydän ainoana sisäelimenä yhdessä ruumiin kanssa. Samalla kun sydän on yhdistetty intohimoon, rakkauteen ja hyväsydämisyyteen, sillä on myös synkempi puolensa: kärsivä sydän. Jo muinaisessa sumerilaisessa myytissä sankari valitsee: ”Älä särje sydäntäni.” Keskiajan trubaduurit runoilivat kielletyn rakkauden kärsimyksistä, ja uskonnonellisessa kuvastossa tämä muuntui kuvaksi Kristuksen pyhästä, kärsivästä sydäimestä. Näissä teksteissä ja kuvastoissa sydän usein konkreettisesti irrotettiin

onnettoman rakastajan tai Kristuksen kehosta. Nykyinen sydänmuoto esiintyy myös varhaisimmissa pelikorteissa 1370-luvulla. Graafisen suunnittelun tunnetuimpia sydän-ideogrammin sovelluksia lienee Milton Glaserin vuonna 1977 New Yorkin kaupungin mainoskampanjaan suunnittelema ”I love NY” -slogan, joka sittemmin on tuotteistettu mitä moninaisimpina variaatioina. Luonnollisesti sydäimestä tuli myös keskeinen ystävänpäivän kuvallinen konventio. (Liungman 1995, 239: Høystad 2007; 22, 25, 111-150: Kemp 2011, 81-111.)

Toinen ystävänpäivän konventio liittyy kukkiin, erityisesti ruusuun rakkauden jumalattaren kukkana. Kukilla on miltei yhtä rikas kulttuurinen traditio kuin sydämellä. Ne yhdistetään feminiinisyyteen, etenkin nuoriin neitoihin ja neitsyihin. Kukien kieli – traditio, jossa eri kukille on annettu erityinen symboliikkansa – on esiintynyt erilaisina variaatioina. Samoin kuin sydämellä, myös kukilla on varjoinen puolensa. Ne ovat myös, esimerkiksi juuri *vanitas*-perinteessä, symboloineet elämän katoavaisuutta. (Hutchinson Dictionary of Symbols in Art 2005; 101, 194, 211: Ferber 2007, 75-78: Danesi 2019; 63, 130.) Siksi lahjoitamme kukkia sekä onnitteluiden että osanoton ilmaisuina.

Kuten suomalaisissa postimerkeissä yleisesti, myös ystävänpäivän merkeissä esiintyy runsaasti eläinaiheita. Merkillepantavaa on, että eläimistä lintuja on noin kolmasosa. Kahdessa merkissä lintu kantaa kirjettä nokassaan, jolloin se vahvistaa postimerkin ”itseään sponsoroivaa” viestiä – kehotusta lähettää kirje- tai korttipostia. Lintu liittyy myös Valentinus-traditioon: uskomukseen siitä, että linnut valitsevat puolisonsa Valentinuksen päivänä (ks. esim. Aveni 2002, 42).

Kuva-aiheiltaan suunnittelemani postimerkit istuvat suomalaisen ystävänpäivän postimerkin visuaaliseen genreen, yhdistyyhän niissä kaksi yleisintä aihetta: kukka (tai kasvi) ja sydän. Joissakin työversioissa muokkasin esimerkiksi merkin 2 (kuva 18) kukkaa niin, että sen lehdet olivat vähemmän sydämen muotoiset (kuva 25), mutta asiakkaan toiveesta palautin ne jälleen selkeämpään sydänmuotoon. Luonnoskierroksella tein myös ehdotuksia, joissa kukkien sijaan oli maisemia tai sudenkorennon siipiä yhdistettyinä sydänelementtiin, mutta näitä ei valittu toteutettaviksi (kuva 25).

Myös yksi kilpailutyössä mukana ollut merkki jätettiin pois. Se esittää huurteisen (sammal)metsän keskeltä nousevaa sinipunaista, käpymäistä jättiläiskasvia. Lievästi alhaalta ylös suuntautuvan kuvakulman ja puina esitettyjen sammalten aiheuttaman mittasuhteiden vääristymän vuoksi vaikutelma on surrealistinen. (Kuvat 16 ja 25.) Tämän pois jätetyn merkin tilalle suunnittelin merkin 5, jossa on kultaisia käpyjä (kuva 18, luonnosvaihe kuvassa 25). Merkin 3 kohdalla halusin mieltymyksilleni uskollisena luoda samankaltaista tunnelmaa kuin aiemmissa näyttelytyöissäni ja päädyin työversion kompositiossa kukkien melankolisen merkityspotentialin puolelle: sydänlehdykät nuokkuvat alaspäin (kuva 25). Aihe valittiin toteutettavaksi, mutta asiakas pyysi kuitenkin muutosta, jossa lehdet käännettiin toisin päin suuntautumaan optimistisesti ylöspäin, kohti ideaalia (kuva 18).





**KUVA 25.** Asiakkaalle lähetettyjä luonnoksia. Näistä jatkotyöstöön lähti kolme rastilla merkittyä. Ylärivissä vasemmalla luonnoksia "jättäisilyhtyn", joka esiintyy kilpailutyössä mutta jätettiin pois lopullisesta sarjasta. Tilalle suunnittelin merkin 5, jonka ensimmäinen luonnos on tässä rivillä 3 rastilla merkittynä. Riveillä 3 ja 4 vasemmalla olevat maisemat, kuten myös kahden alimman rivin sudenkorenon siipiin perustuvat luonnokset karsiutuivat pois. (Kuva julkaistu Posti Oy:n luvalla.)

## Värit

Värien täsmällinen erittely suomalaisen ystävänpäivämerkin genressä on kuva-aiheita vaikeampaa värien monien semioottisten ulottuvuuksien, liukumien ja variaatioiden vuoksi: esimerkiksi värisävyn kirkkaus, puhtaus ja saturaatio sekoittuvat sekä määritteinä että havainnoinnissa helposti ja niillä on osin samanlainen merkityspotentiali (os. myös Hagtvedt & Brasel 2017, 406).

Yleisesti ystävänpäivän postimerkkejä luonnehtii iloinen värikkyyys: runsas sävykirjo (differenttaatio), korkea valööri (*value/brightness*) ja saturaatio. Jos värien puhtaus assosioituu tyyllisesti moderniin ja sekoittuneisuus vastaavasti postmoderniin, on ystävänpäivän postimerkin väriskeema mieluummin postmoderni. Erityisesti saturoidut, mutta sekoitetut, pastelliset ”karkkivärit” ovat silmiinpistäviä. Puhdas kirkkaanpunainen esiintyy mielenkiintoisesti vuoden 2004 merkissä, joka poikkeaa monin tavoin yleisestä genrestä. Siinä on kuvituksena mustavalkoisia valokuvia eri-ikäisistä ihmisistä. Puhdas punainen toimii tehostevärinä, jolla muun muassa Juice Leskisen laulujen katkelmien typografia on väritetty. Yhdistettynä mustavalkoiseen valokuvaan – ainoaan valokuvakuvitukseen koko genressä tähän asti – se luo assosiaation modernismiin: esimerkiksi monet Bauhaus-kouluun liittyvät kirjat ja julisteet yhdistivät mustavalkoista valokuvaa ja punaista typografiaa ja väripintoja. Mustavalkoinen valokuva voidaan tulkita ajattomana, vakavana ja dokumentaarisena (Nodelman 1990, 53; Machin 2016, 188). Yksi kuva esittää ryppyisiä vanhan naisen kasvoja, toinen nuoren naisen kasvoja, kolmas miehen profiilia. Merkeissä todentuu myös hyvin, kuinka erilaisia mielikuvia kirkkaanpunainen luo verrattuna vaaleanpunaisen sävyihin: Siinä missä vaaleanpunainen nykykulttuurissa konnotoi selkeästi feminiinisyyteen, voi kirkas punainen kantaa mielikuvia intohimosta, verestä ja taisteluista ja värittää ystävänpäivän väkevämmäksi kuin vaaleanpunainen tekisi. Toinen puhtaan punaisen, valkoisen ja mustan yhdistelmä löytyy vuoden 2008 merkistä. Paitsi moderneina, näitä merkkejä voidaan pitää myös enemmän molemmille sukupuolille kohdennettuina.

Yleisvaikutelmana on, että ystävänpäivämerkeissä värien saturaatio on vuosien myötä noussut. Esimerkiksi vuoden 1997 *Kiiltokuvia*-sarja tuottaa haaleilla pastellisävyillään lempeän tunnelman, samaa pastellista herkkyyttä on myös ensimmäisissä, vuosien 1993 ja 1994 merkeissä. Saturaatioltaan erityisen voimakas on vuoden 2005 sarja *Leluja*. Vaikka sarjan sävyt ovat postmodernin murrettuja turkooseja ja punaisia, luo värien kylläisyys merkeille intensiivisen salienssin. Graafisena suunnittelijana miellen tämän tilanteeksi, jossa saturaatio ”vedetään tappiin”. Seuraavan vuoden 2006 ainoassa merkissä on väripinnaltaan tasainen, yksinkertainen punainen sydän. Vaikka sydämen punainen sävy ei ole puhdas vaan hiukan murrettu vadelmanpunainen, sen saturaatio on voimakas. Vuoden 2008 *Onnen pisaroita* -sarjassa on erityisen kylläiset pinkin ja turkoosin sävyt.

Saturaation noustessa merkin huomioarvo ja erottuminen ympäristöstään vahvistuu. Tällä voi olla juurensa evoluutiossa: sekä myrkylliset eläimet että toisaalta

kypsät hedelmät ovat usein väreiltään kylläisiä, ja siksi saturaatio tuottaa jännityksen tunteita. Markkinoinnin tutkimuksissa on havaittu, että voimakas saturaatio saa meidät havaitsemaan kohteen suurempana kuin se todellisuudessa on. Ruokapakauksissa värien kylläisyys vahvistaa mielikuvia tuotteen tuoreudesta, terveellisyydestä ja maukkaudesta. (Hagtvedt & Brasel 2017; Kunz, Haasova & Florack 2020.)

Sovittaessani tyyliäni ystävänpäivän postimerkkeihin minua kehoitettiin voimistamaan värien kirkkautta ja saturaatiota. Kuten todettu, myös Kress ja van Leeuwen yhdistävät voimakkaan saturaation värin sensorisesti koettuun intensiteettiin, aistimielihyvään ja emotionaaliseen sitoutumiseen esimerkiksi markkinotavaan tuotteeseen. Lisäksi kohonnut saturaatio luo enemmän kuin totta -moda-liteetin. Korkea saturaatio voidaan tulkita positiivisesti elämäniloisena ja seikkailullisena mutta myös negatiivisesti rahvaanomaisena ja räikeänä. Tulkinta riippuu kontekstista. (Kress & van Leeuwen 2006; 159, 233; Kress & van Leeuwen 2002, 356; van Leeuwen 2011b; 61.) Suunnittelemani ystävänpäivän merkien yhteydessä kylläisyyden lisääminen eittämättä lisäsi emotiivisen funktion tasolla tunnelämpötilan intensiteettiä ja hälvensi melankoliaa mutta samalla myös poeettiselle funktiolle ominaista ambivalenssia. Näyttäisi siltä, että markkinointipsykologian todistama sensorinen intensiteetti kaventaa poeettisen funktion tulkinta-avaruutta.

Keskeiseksi suunnittelulliseksi haasteeksi muodostui mustuuden eliminointi. Haastetta lisäsi, että taiteellisessa prosessissa kehittelemäni tunnelma ja sitä ilmentävä henkilökohtainen tyylini sitoutui vahvasti tummuuden tuottamaan melankoliaan. Jos suomalaiset ystävänpäivän merkit asetetaan kollaasiksi, huomataan, että suunnittelemani merkit erottuvat selkeästi tummien taustojensa osalta. Toinen värien puolesta erottuva on vuoden 2004 mustavalkoisin valokuvien kuvitettu sarja, jonka kahdessa merkissä on pinta-alallisesti hallitseva musta tausta. Laajoja mustia tai tummia värialueita on vain tässä sarjassa ja yhdessä Mauri Kunnaksen avaruusihteisessä *Koiramäki*-merkissä vuodelta 1995. Tummuus tai varsinkaan mustuus ei siis kuulu genreen. En ollut halukas luopumaan tummasta taustasta, ja lähetinkin asiakkaalle sähköpostissa esimerkin, millaiselta sydänlehdykät näyttäisivät poutaivaan värisellä taustalla (kuva 23). Kokeilu paljastaa esimerkillisesti kokemuksellisen metaforan voimasta tulkinnassa: poutapäivä ja öinen pimeys luovat vahvasti vastakkaisia merkityksiä. Tummuuden luoma dramaattisuus ja mystisyys olivat asioita, jotka halusin säilyttää. Päädyin sävyn muutoksilla hälventämään mustaa kohti tummaa sinistä, sinipunaista ja sinivihreää. Lisäksi lisäsin taustoihin erilaisia kirkkaita valopilkkuja ja orgaanisia elementtejä hälventääkseni yleistä tummuutta. Tummatväritvahvistavatkontrastinkauttamuidenvärienkirkkautta (*value/brightness*) ja hohtoa (*luminosity*), jotka puolestaan liitetään mielikuviin intensiteetistä, valoisuudesta ja yliluonnollisuudesta (van Leeuwen 2011b; 35, 60, 62). Syntynytä temaattista mielikuvaa painotin myös merkin nimen kielellisellä metaforalla ”Ystävyys on valo”. Ystävyysden kukat hohtavat lyhtyjen tavoin pimeässä.

Suunnittelullisessa haasteessa tummuus kokemuksellisena metaforana pimeydestä yhdistyy mustaan. Mustan värin kulttuurihistoriassa siihen liitetään vaih-

tuvia ristiriitaisia merkityksiä. Se on ollut kuoleman, paholaisen ja noituuden väri mutta myös kalvinistisen uskonnon tunnusmerkki. Musta on yhdistetty romantiikan melankoliaan, mutta myös rock-kulttuurikapinaan. (Pastoureau 2009.) Kuitenkin kokemukselliseen metaforaan perustuva valon ja pimeyden, yön ja päivän, näkyvän ja näkymättömän merkityksiä voidaan pitää varmimmin jaettuina. Nämä merkitykset juontavat juurensa evoluutiosta ja ihmiskunnan esihistoriasta, jossa pimeys oli täynnä tuntemattomia vaaroja. Myyteissä pimeät paikat kuten metsät ja luolat oli omistettu rituaaleille. Myös Raamatun luomiskertomuksessa elämän synty yhdistyy valoon, vastakohtana pimeydelle vailla elämää. Vaikka muinaisessa Egyptissä mustaa pidettiin hedelmällisyyden värinä, se silti yhdistettiin jumaliin, joilla oli yhteys kuolemaan. Kreikkalaisessa mytologiassa Nyx, yön jumalatar, antoi unen ja synnytti unet. Nyx yhdistettiin myös kärsimykseen, salaisuuksiin, epäsuupuun, epäonneen, vanhuuteen ja kuolemaan. (Hensey 2016, 3–4. Pastoureau 2009, 20–22; 30.)

Oletan, että juuri tummalla taustalla sekä valon ja varjon dramaattisella esittämällä on voimakkain vaikutus ristiriitaan, jonka ne synnyttävät ystävänpäivän merkin visuaalisen genren suhteen. Ystävyyden ja rakkauden teemojen yhdistäminen melankoliaan, mystisyyteen ja *vanitas*-perinteen katoavaisuuden teemaan luo yhteyden myös kuva-aiheiden – kukkien ja kasvien – ”tummiin” merkityksiin: särkyneisiin sydämiin ja elämän hetkellisyyteen. Tässä ambivalenssissa on myös tyylini poeettinen ydin. Värien osalta jouduin siis muokkaamaan tyyliini kuuluvaa historiallista skeemaa niin, että kylläisyyttä lisäämällä ja mustaa hälventämällä skeema muuntui iloisemmaksi, enemmän sadunomaiseksi kuin melankolisen mystiseksi. Mitä tulee objekteissa käytettyihin sävyihin, toteutettavaksi valikoituivat värilämpötilaltaan lämpimät, kullankeltaisia ja murrettuja punaisia sisältävät ehdotukset. Kylmiä sinipunaisia ja sinisen sävyjä sisältäneet ehdotukset jätettiin pois ja sävyjä myös vähennettiin toteutettavista versioista. Muutosten jälkeenkin väripaletti eroaa genrestä tummien taustojen osalta.

### *Esitystekniikka ja modaaliteetti*

Tyyli on osittain sidoksissa myös esitystekniikkaan tai mediumiin, joka edelleen vaikuttaa kuvan modaaliteettiin. Nykyisin yhä useampi postimerkki perustuu valokuvaan, mutta ystävänpäivän merkeistä vain edellä mainittu vuoden 2004 sarja Suudelma on kuvitettu valokuvin. Pääsääntöisesti genrelle on siis ominaista kuvituksellisuus, jota voidaan pitää modaaliteetiltään valokuvaa alhaisempana. Tekijöidensä ”kynänjälkeen” perustuvia ovat luonnollisesti Muumi-, Koiramäki- ja Viivi ja Wagner -sarjat. Lisäksi selkeästi käsin piirrettyjä tai maalattuja kuvituksia on seitsemässä sarjassa 25:stä. Suuri osa – 11 sarjaa – on toteutettu joko digitaalisesti tai tekniikkoja yhdistelemällä tyyllillä, jolle ovat ominaisia tasaiset tai vain hiukan moduloidut väripinnat. Vuodesta 2006 lähtien tämä on ollut hallitseva tyyli (9 sarjaa 13:sta). Pelkistetyimmillään, kuten vuoden 2006 ja 2017 merkeissä, tulos

muistuttaa leikkaa-liimaa -tekniikkaa, jossa värillisestä paperista leikataan kuvio yksiväriselle taustapaperille. Nimitän tätä tasaisten väripintojen *flat design*-esitystekniikkaa retromoderniksi. Modernismiin tyylin liittävät pelkistetyt muodot ja tasaiset väripinnat – naturalistisessa mielessä alhainen modaliteetti. Retroon tyyli liittyy selkeällä yhdennäköisyydellä aikaisempien vuosikymmenten kuvitustyyliihin, esimerkiksi Oili Tannisen 1960- ja 70-lukujen kuvakirjoihin ja animaatioihin, joille niin ikään oli tyypillistä tasaiset väripinnat, pelkistys ja leikkaa-liimaa -tekniikka. Myös esimerkiksi Marimekon retrokuosit ilmentävät tätä, osin vanhanaikaisiin, ”pre-digitaalisiin” painotekniikoihin kytkeytyvää tyyliä, jota retromodernissa toteutetaan yleensä digitaalisesti, esteettisenä ja tyyllisenä piirteenä. Kuvitustyyli voidaan nähdä ilmentymänä niin kutsutusta *New Nordic* -ilmiöstä, joka liittyy skandinaaviseen retroon, 90-luvulla näkyville nousseeseen skandinaavisen modernismin uudelleen-tulkintaan. Virtaus esiintyy osana laajempaa kansainvälistä neomodernismia, ja liittyy kokonaiseen elämäntyyliin. Sen ideologiat liittyvät esimerkiksi turismin, ruokakulttuurin ja designin brändäyksessä käytettyyn idealisoivaan kuvaan pohjoismaisesta hyvinvointivalttiosta ja sen alkuperäisestä, luonnonläheisestä, minimalistisesta designista. (Skou & Munch 2016.) Neomodernismi voidaan puolestaan nähdä osana neoretrotyyliä, jossa aikaisempia tyyliuuntia hyödynnetään nyky-designissa (Celhay, Magnier & Schoormans 2020). Siinä missä oma nostalgiani ulottuu lapsuuteeni, voidaan myös nuoremman polven kuvittajien ajatella suodattavan tyyllis-sään oman lapsuutensa kuvakirjojen ja mummoloidensa verhokuosien tyyliä. Tämä tukee ajatusta ylisukupolvytyleistä laajemman nostalgisen virtauksen sisällä.

Paitsi väriskeemaltaan, suunnittelemani merkkisarja eroaa vallitsevasta genrestä myös esitystekniikan osalta. Sillä on skannauksen kautta yhteys valokuvaan, jolloin se on toinen kahdesta valokuvallisia tekniikoita käyttävästä sarjasta. Skannaukseen perustuvan esitystekniikan ja tyyllisten esikuvien korkean modaliteetin vaikutus aiheuttikin tulkintaorientaation epävarmuutta, joka ilmeni puhelinsoitossa erään filatelistin taholta. Hän oli järjestämässä filatelisteille esitelmää merkeistä ja oli ymmällään siitä, mitä kasvilajeja kuvitukseni esittivät. Toisin sanoen käytetty tekniikka ja suodatetut aikaisemmat tyylit ja genret johdattivat hänet puhtaasti naturalistiseen tulkintaorientaatioon: oletamaan, että aiheena on realimaailma, ei fantasia. Samalla tavoin ymmärrämme hollantilaisen realismin asetelmat ikään kuin valokuvina, vaikka todellisuudessa ne ovat usein taiteilijan rakentamia kollaa-seja, joissa hyönteinen saattaa olla kopioitu tuona aikana käytetyistä mallikirjoista, ja maljakossa, joka todellisuudessa olisi jo kaatunut, kukkivat yhtä aikaa kevään ja syksyn kukat (ks. myös Berger 2011; 14, 28).

## Typografia

Typografian moodin osalta suomalaisissa ystävänpäivämerkeissä vain seitsemässä sarjassa käytetään antiikvaa. Joissakin tapauksissa, kuten vuoden 1997 Kiiltokuvia-

sarjassa, traditionaalisuutta viestivä antiikva vahvistaa perinteistä kuvamaailmaa. Toisaalta esimerkiksi vuoden 2006 Sydän-merkissä kursii viantiiikvalla luodaan pehmentävä kontrasti minimalistiseen, moderniin kuvitukseen. Vuoden 2014 Nalleystävät-sarjassa kalligrafinen fontti mukailee hempeiden, käsin tehtyjen kuvitusten tyyliä. Enemmistössä merkeistä käytetään kuitenkin päätteetöntä kirjaintyyppiä versaalikirjaimin, ja vuoden 2011 jälkeen kaikki kirjaintyypit ovat päätteettömiä. Käsialaan assosioituvaa kaltevuutta esiintyy vain kolmessa sarjassa, eikä yhdessäkään ratkaisussa ole dekoratiivisia lisiä (flourish). Selkeimmin käsin tehty on Viivi ja Wagner -sarjan teksti, jossa typografia ottaa jopa kuvittavan roolin tanssia esittävissä merkeissä, jossa tekstikin ”tanssahtelee”. Vuoden 2017 Sininen sydän -sarjassa on käsin ”tussatulta” vaikuttava, tasaisen vakaa päätteetön tekstaustypografia vailla dekoratiivisia lisiä. Useissa tapauksissa syntyy vaikutelma, että päätteetöntä perusgroteskia on muokattu hiukan epäsäännölliseksi tarkoituksena lieventää fontin neutraalia muodollisuutta. Typografiset ratkaisut kokonaisuudessaan osoittavat, että luettavuutta pienessä koossa pidetään postimerkin teksteissä tärkeänä. Tämä heijastuu myös mielikuviin, jotka luovat asiallisen, neutraalin ja modernin vaikutelman. Postimerkin asema virallisena arvopaperina näkyy siis myös ystävänäpäivän populaarin juhlan yhteydessä.

Koska olin käyttänyt paljon aikaa kuvitusten hiomiseen, päätin käyttää typografiassa valmista fonttia. Ensimmäisellä fonttikokeilullani, käsikirjoitusta jäljittelevällä *Spirulinalla*, tavoittelin toisaalta konnotaatiota vanhanaikaiseen käsialaan ja kirjeenkirjoittamisen perinteeseen, toisaalta kokemuksellisen metaforan kautta orgaanisuutta, joka nivoisi typografian osaksi kuvaa. Spirulinasta luovuttiin, koska luettavuutta pidettiin tärkeänä. Seurasi kokeiluja antiikvoilla, joista esimerkiksi antiikin roomalaisia kapiteeleja muistuttava *Trajan Pro* konnotoi nykypäivänä lopulta liikaa fantasiaelokuviin ja tuntui ikään kuin elokuvajulistaiden loppuun kuluttamalta – kliseytyneeltä. Lopulta päädyin *Skiaan*, humanistiseen groteskiin, joka – samalla kun se luo konnotaation muinaisen kreikan kirjaimiin ja siten historiaan ja perinteeseen – luo päätteettömyydellään hienoisen modernin vivahteen. Vaihtelevan viivanpaksuutensa ja aavistuksen pyöreiden ja kaarevien muotojensa ansiosta se on myös metaforisesti pehmeämpi ja orgaanisempi kuin tekniset, tasavahvat groteskit. Suhteellisen ohuena se viestii myös keveyttä. Multimodaalisessa kokonaisuudessa typografia siis tukee kuvien historiallisia ja orgaanisia merkityksiä lisäten niihin kuitenkin hiukan modernia, keveää pelkistyneisyyttä.

### *Median materiaalisuuden asettamat ehdot*

Postimerkin medialle keskeinen piirre on pieni koko. Se on miniatyyri, jonka pienimmät yksityiskohdat saatetaan havaita vain suurennuslasilla. Merkit toteutetaan korkealla, noin tuhannen pikselin resoluutiolla, mikä on sidoksissa myös rooliin turvapainotuotteena. Painojäljen tarkkuuden tietäen uskalsin myös säilyttää merkeissäni

yksityiskohtaisen tarkan enemmän kuin totta -tyylin. Käytin kuitenkin kuvakokoa, jossa kuvaetäisyys kohteeseen on pieni, joten kuvat esittävät kohteitaan lähikuvina, ikään kuin poimien satumetsän maisemasta pienen yksityiskohdan intiimin tarkastelun alle. Komposition tasolla postimerkkivihkon koko ja muoto sanelivat kaikkien sarjan merkkien vaakamuodon. Tämä vaikutti etenkin alun perin pystymuotoon suunniteltujen kilpailumerkkien kohdalla. Yksittäistä kukkaa esittävässä kilpailutyön merkissä pystymuodon merkityspotentiali tukee muotokuvalle ominaista intiimiä, samalla kertaa kohteen ulkoista ja sisäistä olemusta paljastavaa ilmaisu. Se on muotokuva kukasta kasvussaan kohti korkeutta ja ideaalia. Lopullisen merkin väkinäinen muutos vaakamuotoon vähensi kuvan transkendenssia: kukka kurkottaa dynaamisesti kohti oikeaa, tulevaa ja uutta mutta ei ollenkaan niin henkiselä ja intiimillä tavalla kuin alkuperäisessä pystymuodossa. (ks. myös Freeland 2007). Toisin kuin vapaassa taiteellisessa työskentelyssä jouduin postimerkin median kontekstissa luopumaan osasta komposition merkitysresursseja. Toisaalta vaakamuoto houkutti minua joissakin merkeissä kuvarajauksiin, joissa esitettävät kohteet leikkautuvat merkin reunoihin. Tämä korostaa tilan jatkuvuutta, mutta samalla se konnotoi valokuvaan: varsinkin arkipäivän näppäilykuvin raja on usein vastaava. Kuvatessamme puhelimella polunvarren kaunistaa kukkaa emme siirtele kohteita, vaan "leikkaamme" näkymästä palan. Typografian lisäksi siis myös kuvarajaus luo merkkeihin modernin vivahteen.

On mahdollista, että jotkin suunnittelutuotteen funktioon liittyvät seikat jatkavat myöhemmin olemassaoloon puhtaasti tyylillisinä (ks. myös Siefkes & Arielli 2018, 27). Tällainen on postimerkeissä oleva hammaste. Se on alkujaan toiminut perforointina, joka on mahdollistanut merkin irrottamisen arkista, mutta nykyisin – tarramerkkien aikana – se toimii semioottisesti ilmaisten, että kyse on postimerkistä. Vain neljästä ystävänpäivän merkkisarjasta hammastus puuttuu. Samat merkit ovat myös muodoltaan muita kuin perinteisiä suorakaiteita. Esimerkiksi Janne Harjun suunnittelema *Ystävyden Oksalla* -sarja kuvaa vahvasti tyyli- telttyjä, miltei abstrakteina esitettyjä lintuja oksillaan. Merkit ovat erikoisiin muotoihin leikattuja, mutta postimerkin mediasta muistuttaa aaltomainen hammastus niiden reunoissa. Omassa suunnittelussani nojasin vahvasti muistoihini arkeista, joista suorakaiteenmuotoiset merkit varovasti irrotettiin ja sitten nuolaistiin liimapintaa ennen kuoreen tai korttiin liimaamista – siksi muodoksi valikoitui aikaisemmin funktioon sidottu suorakaide perforointia jäljittelevällä hammastuksella. Ratkaisui konnotoi siis traditionaaliseen "postimerkkimäisyyteen".

Suunnittelun aikana jäin kaipaamaan postimerkkiin omista muistoissani liittämäni materiaalisuutta: paperin struktuuria, arkista irrotetun perforoinnin rosaisuutta ja typografian pinnasta kohoavaa kultausta. Vaikka tekniikkani ei olekaan puhtaasti digitaalinen, vaan mukana on luonnonelementtien orgaaninen materiaalisuus, jää esityksestä puuttumaan perinteinen käden teknologia, kynän tai sivel- timen jälki. Kokeilin kyllä myös Photoshopin öljymaalausefektiä, mutta se vaikutti

kuitenkin keinotekoiselta: skannauksen ja digitaalisen sivellintyökalun yhdistelmä vaikutti sittenkin paremmalta, sillä ”oikea” medium jäi näkyviin. Olisin halunnut tekstit painettavaksi folio-kullalla, mutta jouduin luopumaan tästä, joten etsin sopivan CMYK-värisekoituksen jäljittelemään kullan väriä: konnotaatio arvokkuuteen kullan materiaalin kautta jäi siis illuusioksi. Kaiken kaikkiaan lopulliset merkit olivat minusta liian sileitä, ohuita ja materiaalittomia, täynnä digitaalisen teknologian ”efektejä”. Jos massapainaminen vei taiteelta ainutlaatuisuuden auran, digitaalinen työpöytä ja offset-paino sekä ohut, sileä tarrapaperi vei postimerkiltä painotuotteen perinteisen materiaallisen auran, jota on *Dear Mili* -kuvakirjassa pystytty hyödyntämään semioottisesti tehokkaammin.

### *Multimodaalinen jatkumo*

Postin tilaamaan kokonaisuuteen kuului viiden merkin ohella niiden julkaisumuodon, vihkon, sekä ensipäivän leiman ja ensipäivän kuoren suunnittelu. Vihko merkkien pakkauksena on ensimmäinen asia, jonka kuluttaja näkee. Tein vihkosta muutamia luonnoksia. Toisessa ratkaisumallissa arkin kannet muodostivat merkkien tyyliksen, niistä kuitenkin irrallisen kuvituskuvan, toisessa taas kansien kuvituksena olivat itse merkit. Tilaaja ja minä olimme yksimielisiä siitä, että uutta kuvitusta ei enää tarvittaisi, vaan merkit itsessään saisivat etusijan. Kansi (kuva 17) siis yksinkertaisesti ilmaisee, mitä pakkaus sisältää. Vihkossa muodostui lopulta samankaltainen moodien tyyllinen kontrasti kuin merkkien typografian ja kuvan suhteen: Päädyin kannessa laittamaan merkit valkoiselle taustalle diagonaaliseen, ”gridimäisen” säännölliseen ryhmään, jolloin ne muodostavat vyötteen kaltaisen elementin muuten paljaalla taustalla. Kontrastina merkkien historiaan konnatoivalle ja visuaalisesti runsaalle tyyliille halusin tyhjän tilan ja ohuen, päätteettömän *Avenir light* -fontin sekä epäsymmetrisen layoutin luoma modernia ilmapuutusta, keveyttä ja hienostuneisuutta.

Ensipäivän leimalla ja kuorella on merkitystä lähinnä filatelisteille, jotka usein ostavat kokoelmiinsa kuoren, jossa merkit on jo leimattu. Luodakseni jälleen kontrastia kuvituksille suunnittelin leimasta suhteellisen pelkistetyt ja jopa hiukan luonnosmaisen (kuva 19). Ensipäivän kuorella ei tilaajan mukaan tarvinnut olla visuaalista kytköstä muuhun kokonaisuuteen, koska se myydään erikseen. En olisi halunnut kuoreen lainkaan kuvitusta, jolloin merkit ja leima olisivat saaneet kaiken huomion. Päädyttiin kuitenkin muutamaankin pinkkiin sydänlehdykkään, ja asiaan kuuluvaan *First Day Cover* -tekstiin, jossa, toisin kuin merkeissä ja leimassa, käytin fonttina *Baskervillen italic*-leikkausta: se assosioituu pyöreillä muodoillaan pehmeeseen ja femmiinisyyteen ja konnotoi traditionaalisuuteen ja käsin kirjoittamisen intiimiyteen. Kuori (kuva 19) on kokonaisuuden ainoa osa, jossa en – runsaan valkoisen tilan lisäksi – hyödyntänyt modernin ja perinteisen kontrastia. Itse miellän lopputuloksen jopa kliseisen romanttisena. Kliseisyys näyttäisi tässä tapauksessa syntyneen tumman taustan puuttumisesta, joka poisti kuoren kuvituksesta ambivalenssin tehden siitä yksinomaan ”hempeän”. Pehmeä, kalteva fontti tukee kuvituksen tyyliä.



Merkit näkyivät myös postin palvelupisteiden ilmeessä ystävänpäivän sesongin aikana, esimerkiksi mainostauluissa pisteiden ulkopuolella ja palveluluukkujen edessä olevissa kirjoituslustoissa oli miltei julistekokoisina merkkien kuvituksia. Näin markkinoinnin ”kaupallinen galleria” muodosti jatkumon, esityksen epitektin, multimodaalisessa kokonaisuudessa.

## TAIDEKUVA JA KÄYTTÖKUVA – TYYLIN POLITIIKKA

Olisinko välttänyt ensipäivänkuoren mielestäni kliseisen vaikutelman, jos olisin yhdistänyt minimalistisen sydämen moderniin, päätteettömään fonttiin ja toteutanut näin puhtaasti ”modernistisen” designin? Tutkimukseni kuluessa vahvistui, että tyyli ei olekaan vain keino ilmaista tunnelmia. Kun tyyli yhdistetään makuun, siitä tulee poliittinen viesti. Tyyli siis liittyy erilaisiin sosiaalisiin arvoasetelmiin ja paitsi kuvaa, myös sen tuottajaa ja yleisöä lokeroidaan sosiaalisesti tyylin perusteella. Yksilöllinen tyyli kehittyy tyyli evoluution dynamiikan laajemmassa kehyksessä: suhteessa periodityyleihin ja elämäntyyliin. Voidaan ajatella, että sekä suunnittelijalla että yleisöllä on referenssiryhmiä: sosiaalisia ryhmiä, joihin he samastuvat tai joihin kuulumista he tavoittelevat. Referenssiryhmiin vaikuttaa esimerkiksi henkilön koulutus ja sosiaalinen tausta. (Siefkes & Arielli 2018, 100–101.)

Pierre Bourdieu näkee elämäntyyliä osana hallitsevan eliitin ja rahvaan välistä valtataistelua. Yksilön elämänolosuhteet, olemassaolon ehdot eli sosiaalinen asema ja yhteiskuntaluokka määrittävät hänen habituksensa. Habituksella tarkoitetaan tietyille ryhmälle ominaisia ja sisäistyneitä asenteita. Ne puolestaan synnyttävät tietyn kaltaisia havainnon ja arvottamisen tapoja eli makuja, jotka puolestaan konkretisoituvat elämäntyyliin. Legitiimi ”hyvä” maku on hallitsevan eliitin maku, jota keskiluokka yllittää jäljitellä vahvistamalla näin eliitin asemaa. (Bourdieu 1984, 169–175. Ks. myös Purhonen et al. 2014.) Vaikka Bourdieun teoriaa voi epäillä esimerkiksi suomalaisessa nyky-yhteiskunnassa, jossa perinteisen luokkajaon saatetaan ajatella hälventyneen, jako legitiimiin ja populaariin makuun voidaan vielä todeta. Nykytaiteesta ja siihen liittyvästä keskustelusta on tullut vahva sosiaalisten eronteiden kenttä. (Purhonen et al. 2014, 365–366.)

Keskeisenä legitiimin ja populaarin maun erona kuvataiteessa nähdään asenteet perinteistä realistista ja kokeilevaa tai käsitteellistä abstraktia taidetta kohtaan. Siinä missä pieni eliitti omaksuu suhteessa taiteeseen erityisen esteettisen asenteen, ”puhtaan katseen”, niin sanottu tavallinen kansa näkee taiteen jatkumona arkipäivän kokemukselle ja myös arvottaa taidetta suhteessa siihen. Se pitää kauniina teosta, joka esittää kauniita asioita, etenkin suoraan aisteihin ja tunteisiin vetoavia. (Bourdieu 1984, 31–31.) *Suomalainen maku* -tutkimuksen mukaan vastaava asetelma näkyy myös Suomessa (Purhonen et al. 2014; 304–305, 362–363). Suuri

osa ei-kauniina pidetystä taiteesta sijoittuu käsitetaiteen piiriin. Siinä materiaallinen artefakti jää taustalle ja sen kantama käsitteellinen idea nousee keskiöön. Käsitetaide eroaa myös modernismin abstraktista taiteesta siinä, että kun modernismi korosti puhtaan muodon estetiikkaa, käsitetaiteessa esteettisyyden nähdään jopa häiritsevän idean esittämistä. Käsitetaide voidaan nähdä keskusteluna siitä, mitä taide on ja mikä erottaa ei-taiteen taiteesta. (Schellekens 2007, 2019.) Yhden vastauksen antaa institutionaalinen taiteen teoria, jonka mukaan kyse on siitä, että teokselle annetaan taiteen status, kun se siirretään tai hyväksytään taideinstituution, taidemaailman piiriin, siis vastaanotettavaksi taiteena (Dickie 1974; Schellekens 2017).

Toteutussani *Fantasy Forest* -näyttelyä astuin itselleni ammatillisesti vieraaseen toimintakenttään, taidemaailman piiriin. Galleria, jossa näyttelyni järjestettiin, liittyy yliopiston instituution piirissä tapahtuvaan taiteelliseen toimintaan. Galleriana se ei ole kaupallinen ja sallii siksi taiteilijoille suuren vapauden. Graafisena suunnittelijana olen ollut kiinnostuneempi käyttökuvasta kuin taidemaailmasta. ”Gallerioinani” ovat toimineet jokapäiväiset ympäristöt – supermarketista aikakauslehtiin – joissa graafisen suunnittelun tuotteet ovat jatkuvasti läsnä. Koen myös vierautta, jopa huijatuksi tulemisen tunnetta joidenkin nykytaiteen ilmiöiden edessä. Ajattelin, että teokseni taidemaailmaan tuotuna edustaisivat ehkä tyyliään rahvaan-omaista, sentimentaalista makua. Arvosteluja ei ilmestynyt. Sen sijaan näyttelyyn jättämäni vieraskirja täyttyi ihastuneista kommenteista, joista eräässä todettiin: ”Ihania! Mistä näitä saa ostaa?” Tulkitsin kommentit niin, että osa näyttelyssä vierailleista oli pistäytynyt sinne ohi kulkiessaan esimerkiksi Arktikumin museoon tehdyn turistikäynnin yhteydessä. He eivät siis välttämättä kuuluneet siihen kulttuuriseen eliittiin, joka harrastaa nykytaidetta.

Vaikka graafisen suunnittelun kontekstit äkkipäätään vaikuttavat puhtaasti taloudellisilta, on alalla myös omat, asiantuntijuuteen painottuvat instituutionsa, Suomessa esimerkiksi Design-museo ja alan yhdistykset Grafia ry ja Kuvittajat ry. Nämä instituutiot osallistuvat osaltaan – esimerkiksi jakamalla alan palkintoja ja toimimalla kilpailujen juryissä tai kuratoimassa näyttelyitä – keskusteluun siitä, millaista on hyvä kuvitus tai hyvä design.

Ystävänäpäivän postimerkin suunnittelukilpailun järjestävinä tahoina olivat Postin ohella myös Grafia ja Kuvittajat. Kilpailun jälkeen Postin facebook-sivulla käytiin 4.5.2016 lähinnä omaa ehdotustani ja voittanutta Ari Kiven *Sininen Sydän*-sarjaa (kuva 26) koskevaa mielenkiintoista keskustelua:

- Jos mä haluan ”tylsää” perussydämiä merkkeihin, laitan lapsen piirtämään ja teetän omamerkkejä.
- Ei voi uskoa todeksi tätä. Mikä ihme pudottanut toiseksi tulleen merkisarjan ykköspaikalta? Ulkonäkö ja edustavuus se ei ole voinut olla.
- Wow! Onpa rumat postimerkit tuolla voittaneella ”taiteilijalla”!
- Ihana ❤️ kaikkia ei voi miellyttää”

Kommenteista paljastuu, että populaarin ja eliitin maun välistä taistelua käydään myös käyttökuvan yhteydessä. ”Ulkonäön” perusteella arvottaminen voidaan nähdä taidokkaan (realistisen) esittämistavan arvostuksena. Arvioitaessa *Sininen sydän* -sarjaa samoilla kriteereillä se nähdään ”rumana” tai taidottomasti toteutettuna ja verrataan lapsen tekemään. Yksi kirjoittaja piti *Sinistä sydäntä* ”ihanana”. Myös kommentti ”kaikkia ei voi miellyttää” voidaan tulkita pyrkimyksenä erotautua massojen mausta – kaupallisena tavoitteenahan toki olisi miellyttää mahdollisimman monia. Ari Kiven merkkien voisi siis nähdä edustavan eliitin makuu. Abstraktin tulkinta-orientaation kautta sarja ilmentää erilaisia ”sinivalkoisia” ystävyyden muotoja, jopa infografiikan tavoin pelkistäen ja havainnollistaen. Esitystä voidaan pitää kuvituksen kentän käsitetaiteena, jossa teos on yhtä kuin idea. Pelkistävän informatiivisuutensa perusteella sitä voisi lähestyä jopa teknologisesta tulkintaorientaatiosta käsin.



KUVA 26. Ari Kivi, *Sininen sydän* (2017). (Kuvat: Postimuseo.)

Oma tyylini tarjoaa mahdollisuuden naturalistiseen ja sensoriseen tulkinta-orientaatioon ja näyttäisi puhuttelevan suurta yleisöä, ehkä jopa valtavirran legitiimiydeltään neutraalia makua (ks. myös Purhonen et al. 2014, 203–204). Etsin tyyliini selitystä paitsi ammatistani käyttötaitteen parissa, temperamentistani ja henkilöhistoriastani, myös siitä, mikä on ollut ilmassa – ajan hengestä. Eräät postmodernin ajan virtauksista tai ideologioista saattavat selittää tyyllisiä valintojani. Kuten johdannossa totean, useat sukupolveni taideopiskelijat kokivat populaari-kulttuurin kiinnostavaksi. Postmodernin ideologia pyrkiikin hälventämään populaarin ja korkean kulttuurin ja vastaavien makujen välisiä rajoja. Modernismin abstraktion jälkeen myös esittävyys – historiallisten tyylien intertekstuaalisena suodattamisena – nousi uudelleen tyyllisesti kiinnostavaksi. Samoin kuin esittävyys ja historia, myös emotionaalisuus nousi esiin reaktiona funktionalismin rationalismille (Ks. myös Hutcheon 2013, 120; Featherstone 2007, 45).

Sekä *Dear Mili* -kuvakirjassa että omassa tyyliissäni näkyy yhteys historiallisiin, naturalistissävyyisiin esitystapoihin. 1990-luvulla heräsi uusi kiinnostus myös Hollannin kultakauden asetelmiin, joita oli aiemmin pidetty ”alempana” taiteen lajina. Niiden näennäisen naturalistisen pinnan takana alettiin nähdä moninaisia tulkintoja ja rakennettuja katseen tapoja. Asetelmat voidaan nähdä myös ulkoisen ja sisäisen vuoropuheluna, jossa naturalistisesti esittävä tarjoaakin yleistävän ja ilmiön sisäiseen ominaislaatuun kohdistuvan, siis abstraktin tulkinnan. (Westermann 2002; Kelly 2003; Woodall 2012.):

“The gap between the animation and durability of the description, and the ephemerality of the object in real life that is, the knowledge that the actual model for the painting has long since disintegrated... is the emblem of mortality... Descriptive painting did not emerge to fulfill the requirements of the vanitas topos... Rather, the topos followed from the technique.” (Wood 1995, 351).

Tämä kyseenalaistaa sen, että abstrakti tulkintaorientaatio olisi sidoksissa esityksen vastaavaan modaaliteettiin. Näennäisesti realistinen representaatiokaan ei siis ole läpinäkyvää vaan merkityksiä aktiivisesti tuottavaa (ks. myös Mulholland 2005). Siinä missä valkoinen neliö on suurelle yleisölle vain valkoinen neliö, saattaa ruusu olla vain ruusu eliitille.

Populaarille estetiikalle on tyypillistä stereotyyppisten, yksitulkintaisten emotionoiden ilmaisu. Postmodernissa kulttuurissa sentimentaalisuus ja *kitsch* ilmenevät usein tiedostetun ironisessa sävyssä, mutta myös avoimella sentimentaalisuudella on puolestapuhujansa. Poleemisessa artikkelissaan sentimentaalisesta *kitschistä* Robert C. Solomon (1991) ottaa esimerkiksi ranskalaisen akatemiataiteilijan Adolph Bouguereau (1825–1905) taidokkaasti toteutetut, sentimentaalista, idealisoivan realistista tyyliä edustavat maalaukset. Niitä alettiin myöhemmin pitää huonona ja rahvaanomaisena taiteena, joka herättää katsojassa epäaitoja tunteita. Solomon toteaa, että sentimentaalisuuteen liitetyt pehmeät, hellät tunteet ovat perinhimillisiä. Hän myöntää, että kyse on puhtaan yksisuuntaisesta emotiosta mutta

pohtii samalla, mitä arveluttavaa on siinä, että yleisö voi lapsenomaisesti huokaista ihastuksesta tällaisen taiteen edessä: ”There is something charming, even virtuous, about an adult who is capable of childlike feelings and something suspiciously wrong if he or she can never be so, even in the intimacy of a private apartment, a theater or an art gallery.” (Solomon 1991,6.)

Itse koen tyylini tasapainoilevan stereotyyppisen ja ambivalentin välillä. Olen hakenut visuaalisin keinoin monitulkintaisuutta emotioiden esittämiseen rinnastamalla valon ja varjon, melankolian ja luonnon kauneuden. Esteettisille pyrkimyksilleni tarjoaa vastakaikua Florian Covan ja Julien A. Deonnan (2014) artikkeli, jossa he määrittelevät liikuttumisen (*being moved*) erityiseksi tunteen lajiksi. Liikuttumisen tunne ei ole iloa eikä surua, vaan se syntyy usein silloin, kun jokin kokemamme tai havaitsemamme nostaa erityisen kirkkaasti esiin jonkin meille keskeisen, positiivisen perusarvon (*core value*), vaikkapa rakkauden, pyyteettömyyden, tai uhrautumisen toisten puolesta. Usein nämä perusarvot kirkastuvat asettuessaan vastakkain jonkin negatiivisen asian kanssa: urhoollinen sotilas kuolee puolustaessaan omiaan tai kuoleva äiti lausuu viimeiset sanat lapselleen. Koska liikuttumisen tunne kohdistuu itse arvoon eikä varsinaisesti tunteen aiheuttajaan, se voi kirkastaa tunteen kokijan arvoja. (Cova & Deonna 2014.) Liikuttumisen tunteen voi nähdä yhteydessä esteettiseen kokemukseen. Asettaessaan vastakkain elämän katoavaisuuden ja sen hetkellisen kauneuden *vanitas*-kuva saisi meidät siis liikuttumaan, tuntemaan erityisen intensiivisesti elämän ja maailman kauneuden arvon. Postimerkin kaupallisessa käyttökuvassa melankolian ja ystävyyden (tai rakkauden) luoma ambivalenssi – joka olisi saattanut tuottaa vastaanottajassa liikuttumisen tunteen – tuntui olevan liian riskialtis ratkaisu ja sitä täytyi tyylin adaptaatiossa hälventää. Jäin pohtimaan, säilyikö juryn kilpailutyössäni näkemä ”herkkyys ja runollisuus” myös valmiissa postimerkkisarjassa.

Palatakseni luokan ja tyylin suhteeseen oma taideopiskelijayhteisöni – perehtyessään akateemisissa opinnoissaan perinteiseen kaunotaiteeseen ja samalla uiden populaarikulttuurin virroissa – edusti pitkälti ”uutta porvaristoa” tai ”uutta älymystöä”. Tämä toisen maailmansodan jälkeisten ikäluokkien muodostama uusi keskiluokka toimi eräänlaisena välittäjänä korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä, mikä näkyy muun muassa populaarikulttuurin nousussa akateemisen tutkimuksen kohteeksi. Toisaalta korkeakulttuurin vaikutteita alkoi näkyä aikaisemmin populaareissa taiteen muodoissa kuten kuvakirjassa ja sarjakuvassa. Kapinallisessa asenteessaan perinteisiin jakoihin korkean ja populaarin, ei-kaupallisen ja kaupallisen, hyvän ja huonon maun välillä uusi keskiluokka rakensi tietä taiteen popularisoinnille ja luovalle taloudelle. Tähän samaan ajan henkeen liittyvät myös *kitsch*, historian uudelleentulkinnat ja avoimuus emotioille. (Ks. myös Bourdieu 1984, Featherstone 2007, 81–92.)

## 5. YHTEENVETO JA LOPPUSANAT

Väitöskirjani on ollut tutkimusmatka. Reitillä vastaan tulleet oivallukset ovat paljastaneet seikkoja, jotka alussa olivat pimennossa. Praktisissa osuuksissa huomasin kehittäväni erityistä, tunnistettavaa visuaalista tyyliä. Tutkimustehtäväkseni muodostuikin selvittää, miten kuvan tyyli syntyy ja varioituu eri konteksteihin. Hahmottaessani sitä kenttää, jossa taidekuva ja käyttökuva syntyvät ja toimivat tulin vakuuttuneeksi, että on tarpeen määritellä tarkemmin visuaalisen tyylin käsite tutkimukseni kontekstissa. Meierin (2014) tavoin ajattelen tyylin sijoittuvan esityksen keskiöön. Se vastaa multimodaalista kokonaismerkitystä, moodien fuusioitumista holistiseksi kokonaisuudeksi. Tässä fuusiossa yksittäisten moodien tyyliä voivat olla eritasoisesti kontrastisia tai yhteneviä. Tyylin sisäisillä, visuaalisilla vastaamattomuuksilla voidaan luoda merkityksiä, jotka voivat ilmentää myös tunnelman tai merkitysten ambivalenssia kuten historiallinen – moderni, elämän kauneus – elämän katoavaisuus tai ilo – melankolia. Lisäksi voidaan nähdä taiteilija- tai periodittyyliä, joiden suodattaminen uuteen kontekstiin voi siirtää mukanaan merkitysjäämiä alkuperäisestä esitysyhteydestään ja vaikuttaa edelleen yksittäisen esityksen tyyliin.

Käyttökuvan ja taidekuvan vertailussa mielenkiintoiseksi nousi kuvittajan asema toisaalta kaunotaiteen ja käyttötaiteen ja toisaalta eliitin ja populaarin maun välissä. Graafinen suunnittelu alana juontuu käyttötaiteen perinteestä, jossa taito opittiin jäljittelemällä mestareita. Skaggsin (2017, 214–215) mukaan myös alan koulutus perustuu pitkälti aikaisempien suunnittelijoiden esimerkkinä käyttämiseen. Oma koulutustani leimasivat vielä pitkälti funktionaalisen modernismin periaatteet: pelkistys ja viestinnällinen funktio. Pallasmaan (2016, 219) mukaan funktionaalisen rationalismin designideologia pitää tunnekokemusta naiivina, romanttisena ja viihteellisenä. Pyristelen siis opinnoista siirtyneen mallin ja oman, nostalgiaan ja tunteisiin painottuvan tyylini välissä. Akateemisissa kirjoituksissa myös postmoderniin kitschiin liitetään ajatus rationaalisesta etääntymisestä suhteessa sentimentaalisuuteen tai nostalgiaan: ajatellaan, että kitschiin kuuluu tietoinen parodia. Esimerkiksi metafiktion keinoin taiteilija tai suunnittelija siis osallistuu keskusteluun taiteen mimeettisyydestä tai historian uudelleen arvottamisesta. (Ks. esim. Hutcheon 1988, 19–21.) Siten suuren yleisön ihastuksen huokaukset sentimentaaliseksi mielletyn taiteen edessä eivät vastaa eliitin *kitschiä*. Omassa nostalgisessa historismissani tai Sendakin kuvitusten monitasoisessa intertekstuaalisuudessa on myös vaikea nähdä mitään parodista.

Yksi graafisen suunnittelun reaktio funktionaaliselle modernismille voidaan nähdä typografian dekonstruktiossa, jossa läpinäkyvä luettavuus kyseenalaistuu.

Sumentaessaan viestin suunnittelija samalla kommentoi tekstin sisältöä, ottaa viestiä aktiivisesti muokkaavan roolin. Tämä *designer as author* -keskustelu ja siihen liittyvät visuaaliset esitykset ovat osa alan sisäistä, käsitteellistä diskurssia, joka määrittää graafisen suunnittelijan roolia ja kyseenalaistaa hänen asiakkaalle alisteisen asemansa, jossa suunnittelija on nähty vain käsityöläisenä, joka antaa muodon asiakkaan sanelemille sisällöille. Graafisessa suunnittelussa muodon dekonstruktio voidaan tulkita ripustautumisena käsitykseen taiteilijan subjektiivisesta itseilmaisusta. Ideana on kuitenkin tehdä näkyväksi sitä, että visuaalinen tyyli on osa viestin sisältöä. (Barnes 2012.) Dekonstruktion visuaaliset ilmenemät voidaan nähdä käsitetaiteena graafisen suunnittelun kentällä.

Taiteen ja graafisen suunnittelun piirissä käydään siis samankaltaisia alan sisäisiä keskusteluja, jotka saavat muodon teoksissa ja tuotteissa. Keskusteluihin sisältyy vire, jonka mukaan vastaanottaja ei välttämättä ymmärrä esityksiä ilman erityistä perehtyneisyyttä. Tyylin evoluutiossa avantgardistiset suuntaukset saattavat siirtyä vähitellen valtavirtaan (Skaggs 2017; 215, 223). Nähtäväksi jää, miten edellä kuvatut reaktiot vaikuttavat kaupalliseen käyttökuvaan.

Tässä välissä voisin kysyä: ”Mutta kuka kuvittaa mummoille maitopurkit!” Kun seuraan, kuinka kohta 90-vuotias äitini iloitsee maitopurkin lehmän kuvasta ja vertaa sitä lapsuutensa oikeisiin lemmiin, oivallan, kuinka erilainen maitopurkki olisi hänelle ilman tuota taitavasti ”söpöytettyä” mutta silti elävän ja oikean näköistä lehmää. Käyttökuva on suuren yleisön arjen estetiikkaa, jossa visuaalisesti välitetty tunnelma tai tunnekokemus tavoittaa mahdollisimman monet. Tämä ei välttämättä tarkoita, etteikö myös suuri yleisö kyllästyisi stereotypioihin ja nauttisi monitulkintaisuudesta.

Siefkesin ja Ariellin (2018, 99, 101) mukaan yksilöllisen tyylin syntyä ja käyttöä on empiirisesti tutkittu vain vähän. Vastoin ennako-oletuksiani tutkimus ohjautui juuri henkilökohtaisen tyylin muodostumisen ja käytön tarkasteluun. Käytännön prosessit johtivat minut myös tieteellisiin keskusteluihin, jotka poikkeavat varsinaisesta viitekehyksestäni: tunteiden ja affektiivisuuden pariin. Syvensin myös ammatillista itsetuntemustani: suhdettani lähtökohtiini, luontoon ja elämänkatsomukseen. Tätä kautta ymmärrän nyt paremmin tyyliäni ja identiteettiäni suunnittelijana.

Luodessani visuaalista tyyliä ensin taiteellisessa työskentelyssä ja sovittaessani sitä myöhemmin toimeksiantoon jouduin pohtimaan subjektiivisen ilmaisuvapauteni ja kaupallisen kontekstin hierrettä. Samalla tuli näkyväksi se, miten moodien sisäiset ja niiden väliset, usein hienovaraisetkin muutokset johtivat asiakkaan toivomaan tunnelmaan ystävänpäivän postimerkin erityiskontekstissa. Suunnittelutyöni myös laajensi tyylillisesti suomalaisen ystävänpäivän postimerkin genreä. Kaupallisesti postimerkit onnistuivat hyvin, ja myös toinen painos myytiin loppuun. Suosion perusteella voidaan siis puhua suuren yleisön neutraalia makua edustavasta populaarista kuvasta. Avoimeksi kysymykseksi jää, kuinka paljon poeettista ambivalenssia kaupallinen kuvitus kestää, jotta se vielä miellyttää suurta yleisöä.

Taloudellinen paine saa tilaajan usein varovaiseksi, ja ambivalenssi tuntuu olevan riski. Postimerkin suosiosta innostuneena lähetin portfolioni suurelle suomalaiselle tekstiiliyritykselle ja kysyin, kiinnostaisiko sitä kokeilla vastaavaa tyyliä verhoihin ja muihin kodintekstiileihin. Sain kohteliaan vastauksen, jossa kuvituksiani jälleen pidettiin herkkinä ja tunnelmallisina mutta surumielisyytensä takia soveltumattomina verhokuoseiksi. Vastaus todentaa, että tyylistäni välittyy sille ominainen melankolia, mutta myös sen, että melankolinen tunnelma koetaan monissa käyttökuvan konteksteissa tilaajan puolelta riskiksi.

Näyttäisi kuitenkin siltä, että tarvitsemme tunteita herättäviä kuvia. Esimerkiksi kuvataiteilija, taidegraafikko Kuutti Lavosen emotiivisesti vahvat teokset ovat hyvin suosittuja ja niitä näkee sisustuslehtienkin sivuilla. Martta Wendelinin 1920–1940-luvuilla *Kotiliesi*-lehteen tekemiä (*kitschiksi* luokiteltavia) kansikuvia keräillään ja ripustellaan kotien seinille. Nostalgiaa, johon liitetään usein sentimentaalisuutta, pidetään aikamme megatrendinä (ks. esim. Xue 2017, Cervellon & Brown 2018). Ajattelen, että graafinen suunnittelu on tukeutunut vahvasti funktionaaliseen modernismiin ja sen miehiseksi miellettyyn rationalismiin. Alalla saattaa olla helpompi olla tyylikäs ja ”cool” kuin tunteikas ja herkkä. Toisaalta feminismin neljäs aalto, jota kutsutaan myös postfeminismiksi, korostaa naisten tunneilmaisua arvokkaana tiedon ja yhteiskunnan kehittämisen perustana. (ks. esim. Cervellon & Brown 2018, 72). Elämäntyyleissään naiset saattavat luoda uudenlaista diskurssia mausta ja tyylistä: avoin sentimentaalisuus ei ehkä olekaan enää ”oppimatonta” ja ”mautonta”.

Käyttökuvan tekijä suunnittelee kuvituksen monimutkaisessa kontekstien verkossa. Genren ja siihen sidoksissa olevien diskurssien lisäksi kuvituksen suosioon vaikuttavat kuluttajien elämäntyylit ja niihin liittyvät maut. Kulttuurissa, jossa esineiden funktioarvo on pitkälti korvautunut symbolisella, merkityksiä tuottavalla arvolla, elämäntyylit saattavat merkitä ”koko elämän estetisointia” (Featherstone 2007, 81–85). Ne muodostavat multimodaalisen kommunikaation malliesimerkin, jossa pienikin tyylillinen vivahde määrittää henkilön sosiaalista referenssiryhmää heterogeenisessa elämäntyylilien kentässä. Uskon, että juuri niiden kirjo on johtanut monet suunnittelijat uudenlaiseen luovan talouden yrittäjyyteen, jossa he tuottavat oman näköistään, omaa elämäntyyliään heijastelevaa muotoilua vastaavan kaltaista elämäntyyliä harrastavalle yleisölle. Vaihtuville asiakkaille ja vaihtuviin konteksteihin mukautuvan suunnittelun sijaan tai ohella kuvittajat luovat omat brändinsä. Kuvitukset myös tuotteistetaan kattamaan esimerkiksi pukeutumiseen ja kodin sisustukseen liittyviä valintoja. Tällainen toimijuus voidaan nähdä yhdenlaisena *Designer as author* -keskustelun toteutumana. (Ks. myös Barnes 2012; Featherstone 2007, 92.)

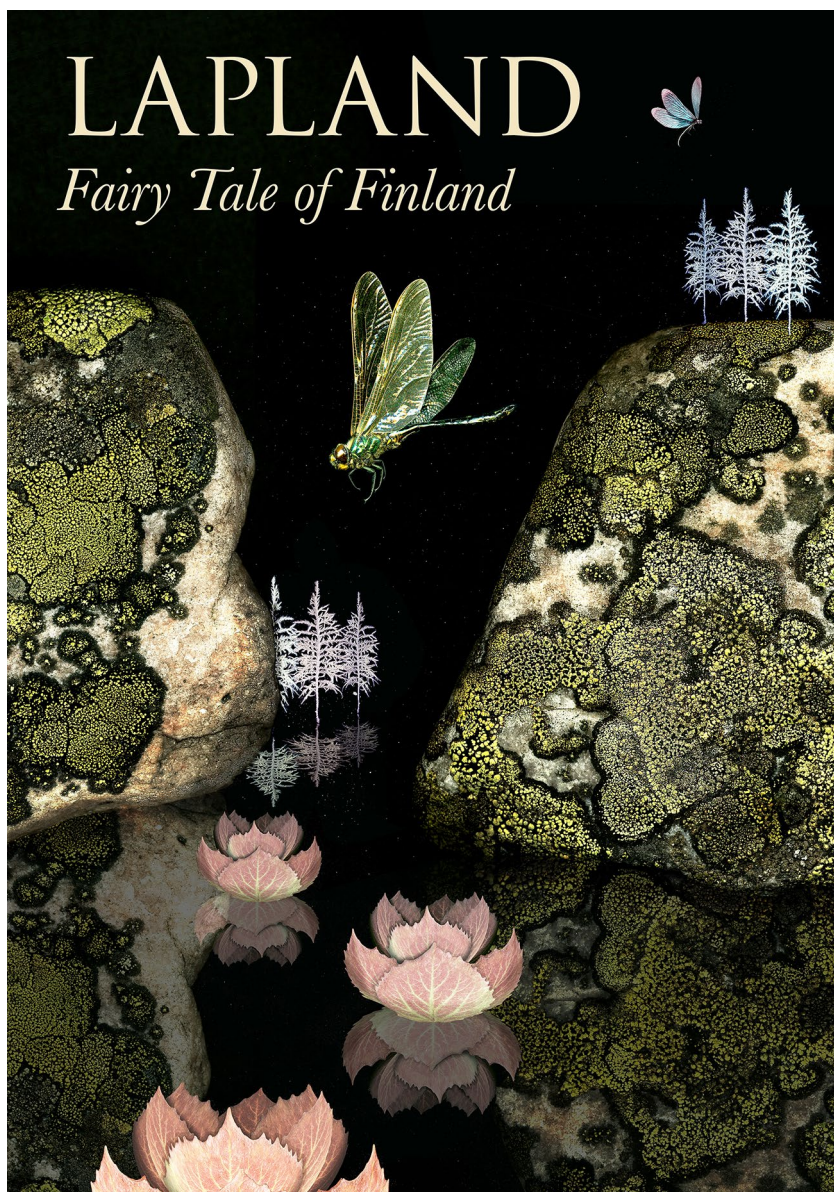
Tutkimuksessa havaitsin, että kuvittajalle on etua, jos hän tekee myös vapaita projekteja, joista sitten ammentaa ideoita käyttökuvaan. Tämä tuottaa tyylillistä omaleimaisuutta ja variaatioita kaupallisen kuvituksen kentälle. Ilman persoonallisia ei-kaupallisia kokeilukenttiä kuvittajat helposti päätyvät vain varioimaan



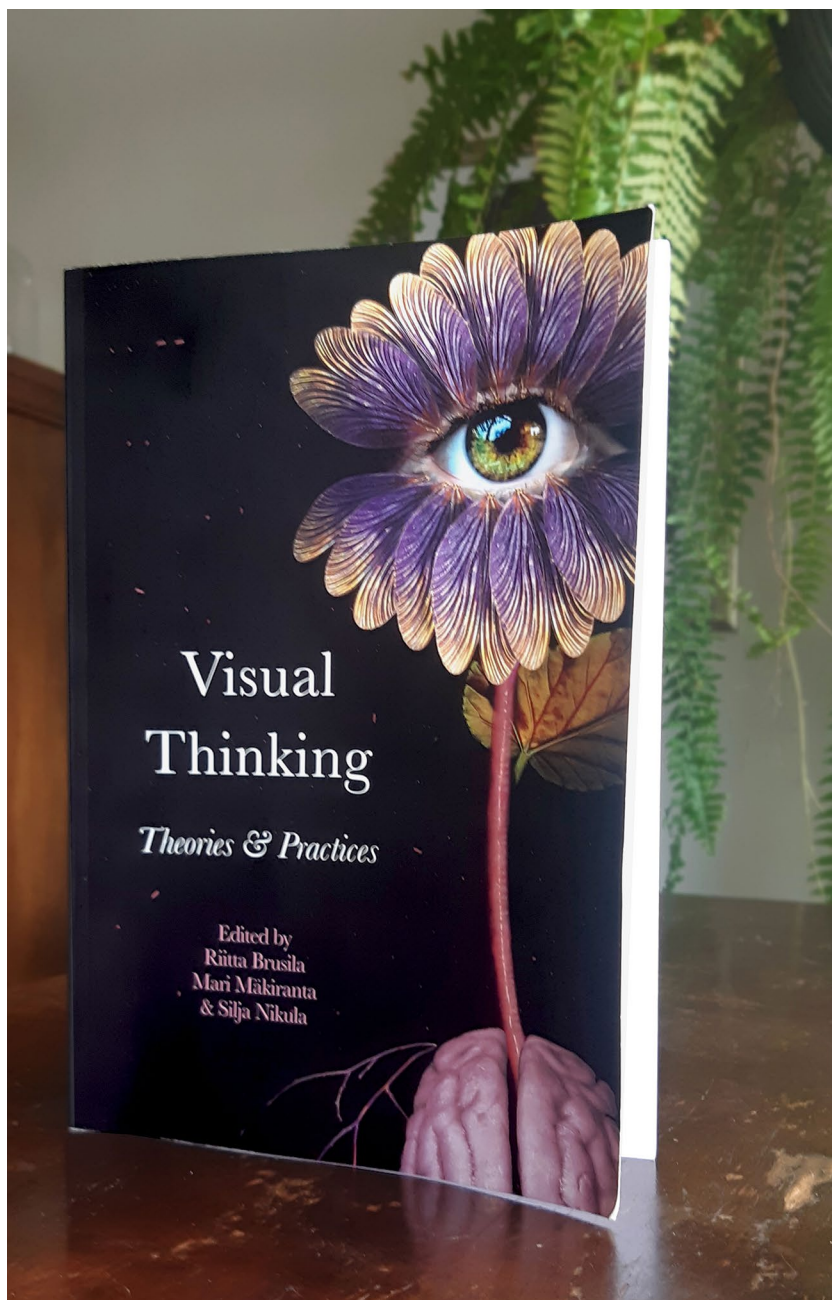
toistensa tyylejä. Sittemmin olen edelleen soveltanut kehittämäni tyyliä esimerkiksi matkailujulisteeseen (kuva 27) ja tieteellisen julkaisun kannen designiin (kuva 28). Etenkin kansi sai paljon palautetta uudenlaisesta lähestymistavastaan. Ajatuksenani olikin rikkoa genrelle ominaista kuivahkoa ja abstraktia visuaalista konventiota ja tehdä julkaisulle dekkarimainen kansi. Erityisen mielenkiintoinen kommentti tuli kollegani facebook-postaukseen: "Nice Lynch vibes on the cover". Ehkäpä tyyliissäni erottuu myös opiskeluajoilta tuttujen David Lynchin ohjaamien elokuvien kaikuja. Tai sitten yhteys muodostuu laajemmasta postmodernista periodityylistä, sukupolveni jakamasta ajan hengestä.

Useimmiten multimodaalisuuden tutkimus on joko soveltanut teoriaa valikoi-tuihin esimerkkeihin tai jo olemassa oleviin aineistoihin. Kuten edellä totesin, näen tämän tutkimuksen multimodaalisen kommunikaation ja visuaalisen kieliopin teo-rioiden empiirisenä testauksena. Praktisessa osiossa teoriaa on arvioitu henkilökoh-taisen suunnittelutyön kautta: suunnittelua on käytetty ajattelun välineenä (*research through design*. Ks. myös Barnes 2012.) Testaus vahvisti, että teoria ei tarjoa suunnit-telijalle merkitysten luomisen työkalupakkia, josta voisi yksinkertaisesti nostaa tietyn moodin tietyn ominaisuuden vastaamaan haluttua merkitystä tai tunnelmaa. Sama pätee myös analyysiin, sillä visuaalisen kieliopin teoriaa on kritisoitu siitä, että se väkinäisesti rinnastaa kuvan tekstiin ja sen kielioppiin. Teoreetikot itsekin myöntävät, että usein visuaalisilla merkitysresursseilla tuntuu olevan vain sanasto vailla kieli-oppia tai vähintäänkin monia kielioppeja (ks. esim. Kress & van Leeuwen 2006, 227). Toisaalta lingvistinen kielioppikin on vain säännöstö, eikä hyvin kieliopin osaavasta tule välttämättä taitavaa kirjoittajaa, varsinkaan runoilijaa. Multimo-daalisten merkitysten luominen on paljon hienosyisempää ja kompleksisempää kuin yleistämään pyrkivät mallit voivat ilmaista. Niiden tehtävänä on kategorisoimalla ja yleistämällä jäsentää ja käsitteellistää monisäikeistä todellisuutta.

Teorian silmälaseja käyttäessäni aloin nähdä suunnittelutyöni tietoisemmin. Tekijän kokemuksen kautta saavuttama, usein itsestäänselvyydeltä tai intuitiiviselta tuntuva tieto sanoittui minulle praktisen ja teoreettisen vuoropuhelussa. Vaikka alkuun koin, että funktionaalinen kielioppi jättää emotionaaliset ja ekspressiiviset puolet tavoittamatta, huomasin, että myös poeettiset ja emotiiviset kvaliteetit voivat syntyä ja selittyä muotoilukäytännöissä tehtyjen, semioottisia resursseja koskevien valintojen kautta. Resursseja säätämällä tyyli adaptoituu eri tunnel-miin ja konteksteihin. En voi olla käyttämättä vertausta keittotaitoon: visuaalis-materiaalisia, multimodaalisia merkityksiä luodessani koen suunnittelijana olevani kuin kokki, joka ruokaa maustaessaan tavoittelee juuri tiettyä makuuvahdetta. Oikea suhde ei synny mittalusikoilla vaan välillä maistamalla, jotain ripauksen lisäämällä, jotain hälventämällä.



KUVA 27. Matkailujuliste. Kuvitus Come to Finland -kalenterissa (2019).



KUVA 28. Tieteellisen julkaisun kansi (2019).

# LÄHTEET JA MUUT JULKAISUT

- AMMONDT, J. (1991).** *Vapautumisen estetiikka. Eino Krohn taiteen ja kirjallisuuden tutkijana.* Jyväskylä Studies in the Art: Jyväskylän yliopisto.
- ANDERSSON, I. (2014).** Postimerkki sytytti sodan. *Yle Uutiset, Kotimaa.* 10.9.2014. <https://yle.fi/uutiset/3-7463652>. [6.5.2020].
- ANKERSMIT, F. R. (2005).** *Sublime Historical Experience.* Stanford University Press: Stanford, California.
- ANN, B. M. (2004).** *Magic(al) Realism.* Taylor & Francis Group, London. ProQuest Ebook Central. [27.4.2020].
- AVENI, A. F. (2002).** *The Book of the Year. A Brief History of Our Seasonal Holidays.* Oxford University Press, Cary. ProQuest Ebook Central. [21.5.2020].
- BARNES, A. (2012).** Repositioning the graphic designer as researcher. *Iridescent* 2(1), 3–17.
- BARTHES, R. (1977).** *Image Music Text.* Fontana Press: London.
- BATEMAN, J. A. (2008).** *Multimodality and genre: A foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents.* Palgrave Macmillan: Hampshire/New York.
- BATEMAN, J. A., WILDFEUER, J. & HIIPPALA T. (2017).** *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction.* Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
- BENJAMIN, W. (2006).** The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Teoksessa Meenakshi, G. D. & Kellner, D. M. (toim.) *Media and Cultural Studies: Key Works.* Blackwell Publishing: Cornwall.
- BERGER, H. JR. (2011).** *Caterpillar: Reflections on Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting,* Fordham University Press: US. ProQuest Ebook Central. [23 April 2020].

- BLANCHARD, M. E. (1981).** On Still Life. *Yale French Studies*, (61), 276–298.
- BOURDIEU, P. (1984).** *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- BRUYA, B. (2010).** Introduction. Toward a Theory of Attention That Includes Effortless Attention and Action. Teoksessa Bruya, B. (toim.) *Effortless Attention: A New Perspective in the Cognitive Science of Attention and Action*. MIT Press: Cambridge. ProQuest Ebook Central. [22.3.2021].
- BUCHMANN, S. L. (2011).** Moths on the Flatbed Scanner: The Art of Joseph Scheer. *Insects*, 2 (4), 564–583. <https://www.mdpi.com/2075-4450/2/4/564>. [25.4.21].
- BURR, V. (2015).** Social Constructionism. Teoksessa *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Volume 22, 222–227. Elsevier: London. ProQuest Ebook Central. [16.3.2021].
- CELHAY, F., MAGNIER, L., & SCHOORMANS, J. (2020).** Hip and authentic. Defining neo-retro style in package design. *International Journal of Design*, 14(1), 35–49.
- CERVELLON, M., & BROWN, S. (2018).** *Revolutionary Nostalgia: Retromania, Neo-Burlesque, and Consumer Culture*. Emerald Publishing: Bingley. ProQuest Ebook Central. [24.4.2021].
- CHANEY, D. (1996).** *Lifestyles*. Taylor & Francis Group: London. ProQuest Ebook Central. [30.4. 2021].
- CHILD, J. (2005).** The politics and semiotics of the smallest icons of popular culture. *Latin American postage stamps*. *Latin American Research Review*, 40(1), 108–137.
- COVA, F., & DEONNA, J. A. (2014).** Being moved. *Philosophical Studies*, 169(3), 447–466.
- CONNORS, S. P. (2013).** Weaving multimodal meaning in a graphic novel reading Group. *Visual Communication*, 12(1), 27–53.
- DANESI, M. (2019).** *The Semiotics of Love*. Springer Nature: Cham, Switzerland.
- DETEL, W. (2015).** Social Constructivism. Teoksessa *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (22), 228–234. Elsevier: London. ProQuest Ebook Central. [16.3.2021].

- DICKIE, G. (1974).** What is Art? An Institutional Analysis. Teoksessa *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, 19–52. Cornell University Press: Ithaca, NY.
- ELKELÄ, K. (2007).** *Kuluttajat postikorttien lähettäjinä*. Itella BI, Helsinki. <https://www.posti.com/globalassets/news/2007postikorttitutkimus.pdf>. [21.5.2020].
- FEATHERSTONE, M. (2007).** *Consumer Culture and Postmodernism*. SAGE: London. ProQuest Ebook Central. [26.4.2021].
- FERBER, M. (2007).** *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press: Cambridge. ProQuest Ebook Central. [21.5.2020].
- FERREIRA, L. E. (2006).** *A Certain Look at Philately*. Edições Húmus, Lda., Clube Nacional de Filatelia, Portugal. Biblioteca Electrónica de Filatelia. [https://fep.up.pt/docentes/cpimenta/lazer/html/ebook/bfd002\\_i.pdf](https://fep.up.pt/docentes/cpimenta/lazer/html/ebook/bfd002_i.pdf). [4.4.2021].
- FORBES, B. D. (2015).** *America's Favorite Holidays*. Candid Histories. University of California Press: Berkeley. ProQuest Ebook Central. [15.5. 2020].
- FORCEVILLE, C. J. (1999).** Educating the eye? Kress and Van Leeuwen's reading images: The grammar of visual design (1996). *Language and Literature*, 8(2), 163-178.
- FORCEVILLE, C. J. (2009).** Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Teoksessa Forceville, C.J., & Urios-Aparisi, E. (toim.) *Multimodal Metaphor*. De Gruyter: Berlin/Boston. ProQuest Ebook Central. [5.4.2020].
- FORCEVILLE, C. J. (2014).** Relevance Theory as model for analyzing visual and multimodal communication. Teoksessa Machin D. (toim.) *Visual Communication*, 51–70. De Gruyter: Berlin/Boston. ProQuest Ebook Central. [21.4.2021].
- FRANK, J. (2008).** *Paint or Pixel. The Digital Divide in Illustration Art*. NonStop Press: New York. ProQuest Ebook Central. [27.4.2020].
- GARCES-BACSAL, R. M., COHEN, L. & TAN, L. S. (2011).** Soul Behind the Skill, Heart Behind the Technique. Experiences of Flow Among Artistically Talented Students in Singapore. *Gifted Child Quarterly* 55(3), 194-207.
- GENETTE, G. (2001).** *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press: Cambridge.

- HAGTVEDT, H. & BRASEL, S. A. (2017).** Color Saturation Increases Perceived Product Size. *Journal of Consumer Research* 44(2), 396–413.
- HANKEN, J. (1998).** Beauty Beyond Belief. *Natural history* 107(10), 56–59.
- HARJU, J. (2016).** "Vääränlainen" karjalanpiirakka postimerkissä kuohuttaa – Posti puolustautuu: Kodeissa syödään teollisia piirakoita. *Helsingin Sanomat digi*. 19.1.2016. <https://www.hs.fi/ilta/art-2000002880835.html>. [6.5.2020].
- HS/ NYT. (2014).** Venäjällä vaaditaan Tom of Finland -postimerkkien pysäyttämistä rajalle – "suomalaiset, älkää lähettäkö niitä". *Helsingin Sanomat, Nyt-liite*. 20.10.2014. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000002770758.html>. [6.5.2020].
- HENKIN, D. M. (2006).** The Postal Age. *The Emergence of Modern Communications in Nineteenth-Century America*. University of Chicago Press: Chicago. ProQuest Ebook Central. [4.5.2020].
- HENSEY, R. (2016).** Past Dark. A Short Introduction to the Human Relationship with Darkness Over Time. Teoksessa Dowd, M. & Hensey, R. (toim.) *The Archaeology of Darkness*, 1–10. Oxbow Books: Oxford/Philadelphia. ProQuest Ebook Central. [28.4.2021].
- HOCHULI, J. & KINROSS, R. (1996).** *Designing books: Practice and theory*. Hyphen Press: London.
- HOLLY, M. A. (2013).** *The Melancholy Art*. Princeton University Press: Princeton. ProQuest Ebook Central. [23.4.2020].
- HUTCHEON, L. (2013).** Postmodernism. Teoksessa Wake, P. & Malpas, S. (toim.), *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*, 120–130. Routledge: Abington/New York. ProQuest Ebook Central. [7.5.21].
- HUTCHEON, L. (1988).** *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Taylor & Francis Group: London. ProQuest Ebook Central. [7.5.2021].
- Hutchinson Dictionary of Symbols in Art. (2005).** Helicon Publishing: Abingdon. ProQuest Ebook Central. [21.5.2020].
- HØYSTAD, O. M. (2007).** *A History of the Heart*. Reaktion Books: London. ProQuest Ebook Central. [20.5.2020].

**JAKOBSON, R. (1981).** Linguistics and poetics. Teoksessa Rudy, S. (toim.) *Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, 18–51. Mouton Publishers: Hague.

**KELLY, A. (2003).** Paul Claudel on the poetry of seventeenth-century Dutch painting. *Word & Image* 19(3), 223–229.

**KEMP, M. (2011).** *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*. Oxford University Press: Oxford. ProQuest Ebook Central. [20 May 2020].

**KOTKA, R. (2007).** *Kaiken maailman juhlat*. Pieni Karhu: Kärkölä.

**KROHN, E. (1939).** *Esteettisen kulttuurin ja kasvatuksen peruskysymyksiä*. WSOY, Porvoo.

**KREBS, A. (2017).** Stimmung: From Mood to Atmosphere. *Philosophia* 45, 1419–1436.

**KRESS, G. (2010).** *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge: Abington/New York.

**KRESS, G., & VAN LEEUWEN, T. (2002).** Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual Communication* 1(3), 343–368.

**KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. (2006).** *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge: London.

**KUNZ, S. & HAASOVA, S. & FLORACK, A. (2020).** Fifty shades of food: The influence of package color saturation on health and taste in consumer judgments. *Psychology & Marketing* 37(7), 900–912.

**KUUSAMO, A. (1990).** *Kuvien edessä*. Gaudeamus, Helsinki.

**KUSHNER, T. (2003).** *The art of Maurice Sendak: 1980 to the present*. Harry N. Abrams: New York.

**VAN LEEUWEN, T. (2005A).** *Introducing Social Semiotics*. Routledge: Abingdon/New York.

**VAN LEEUWEN, T. (2005B).** Multimodality, genre and design. Teoksessa Jones, R. H. & Norris, S. (toim.) *Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis*, 73–94. Taylor & Francis: Florence. ProQuest Ebook Central. [28.4.2021].



- VAN LEEUWEN, T. (2006).** Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal* 14(2), 139–155.
- VAN LEEUWEN, T. (2011A).** Multimodality and Multimodal Research. Teoksessa Margolis, E. M. & Pauwels, L. (toim.) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, 549–568. SAGE: Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC. ProQuest Ebook Central. [7.5.2021].
- VAN LEEUWEN, T. (2011B).** *The Language of Colour: An introduction*. Routledge: New York.
- VAN LEEUWEN, T. (2015).** Genre. Julkaisussa N. Nørgaard (toim.) *Key Terms in Multimodality: Definitions, Issues, Discussions* <https://multimodalkeyterms.wordpress.com/>. [6.5.2021].
- LJUNGMAN, C. G. (1995).** *Thought Signs: The Semiotics of Symbols - Western Non-pictorial Ideograms*. IOS Press: Amsterdam.
- LOWRIE, J. O. (2008).** *Sightings: Mirrors in Texts - Texts in Mirrors*. BRILL: Amsterdam. ProQuest Ebook Central. [27 April 2020].
- Maapallon eläimistö IV. (1918).** Kivirikko, K. E., Suomalainen, E. W., Järvi, T. H., Saalas, U. & Salovaara H. (toim.). WSOY, Porvoo.
- Maapallon eläinkuvasto. (1957).** WSOY, Porvoo.
- MACHIN, D. (2016).** *Introduction to Multimodal Analysis*. Bloomsbury Academic: London/New York. ePub.
- MATSON-MÄKELÄ, K. (2014).** Tom of Finland -postimerkit suosituimpia Suomen historiassa – ennakkotilauksia 178 maahan. *Yle uutiset, Kotimaa*. 8.9.2014, päivitetty 15.9.2014. <https://yle.fi/uutiset/3-7458150>. [6.5.2020].
- MEIER, S. (2014).** *Visuelle Stile: Zur Sozialsemiotik visueller Medienkultur und konvergenter Design-Praxis*. Transcript Verlag: Bielefeld.
- MIKKONEN, K. (2005).** *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus: Tampere.
- MODE. (2012).** *Glossary of multimodal terms*. Discourse. <https://multimodalityglossary.wordpress.com/>. [6.5.2020].

- MULHOLLAND, N. (2005).** Representation and the idea of realism. Teoksessa Rampley, M. (toim.) *Exploring visual culture: Definitions, concepts, contexts*, 117-132. Edinburgh University Press.
- NAKAMURA, J. & CSIKSZENTMIHALYI, M. (2005).** The Concept of Flow. Teoksessa Snyder, C.R. & Lopez, S. J. (toim.) *Handbook of Positive Psychology*, 89-103. Oxford University Press: Cary. ProQuest Ebook Central. [6.5.2021].
- NELSON, B. & RAWLINGS, D. (2007).** Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity. *Journal of Phenomenological Psychology* 38, 217-255.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001).** *How Picturebooks Work*. Garland Publishing: New York.
- NODELMAN, P. (1990).** *Words about Pictures: Narrative Art of Children's Picture Books*. University of Georgia Press: Athens. ProQuest Ebook Central. [15.3.2021].
- OLALQUIAGA, C. (1998).** *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*. Random House: New York.
- PALLASMAA, J. (2016).** The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood. *Architectural Design* 86(6), 126-133.
- PURHONEN, S., GRONOW, J., HEIKKILÄ, R., KAHMA, N., RAHKONEN, K., & TOIKKA, A. (2014).** *Suomalainen maku: Kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Gaudeamus (Epub).
- RAENTO, P. & BRUNN, S. D. (2005).** Visualizing Finland: Postage stamps as political messengers. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 87(2), 145-164.
- RAENTO, P. & BRUNN, S. D. (2008).** Picturing a nation: Finland on postage stamps, 1917-2000. *National Identities*, 10(1), 49-75.
- RAVELLI, L. J. & VAN LEEUWEN, T. (2018).** Modality in the digital age. *Visual Communication* 17(3), 277-297.
- RHEDIN, U. (2001).** *Bilderboken. På väg mot en teori*. Alfabeta Bokförlag: Stockholm.
- SANDYWELL, B. & HEYWOOD, I. (2011).** Critical Approaches to the Study of Visual Culture: An Introduction to the Handbook. Teoksessa *The Handbook of Visual Culture*, 1-56. Bloomsbury Publishing: London. ProQuest Ebook Central. [26 April 2021].

- SHELLEKENS, E. (2007).** The Aesthetic Value of Ideas. Teoksessa Goldie, P. & Schellekens, E. (toim.) *Philosophy and Conceptual Art*, ix–xxi. Oxford University Press: New York. ProQuest Ebook Central. [7.5.2021].
- SHELLEKENS, E. (2017).** Conceptual Art. Teoksessa Zalta, E. N. (toim.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/conceptual-art/>. [5.5.2021].
- SCOTT, D. (1995).** *European stamp design: A semiotic approach to designing messages*. Academy Editions Limited: London.
- SIEFKES, M. (2015).** How semiotic modes work together in multimodal texts: Defining and representing intermodal relations. *IOplus!: Living Linguistics* 1, 113–131.
- SIEFKES, M. & ARIELLI, E. (2018).** *The Aesthetics and Multimodality of Style. Experimental Research on the Edge of Theory*. Peter Lang: Berlin.
- SIPE, L. (2010).** The Art of the Picturebook. Teoksessa: Wolf, S. & Coats, K. & Enciso, P.A. & Jenkins, C. (toim.) *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, 238–252. Taylor & Francis: London. ProQuest Ebook Central. [22.4.2021].
- SKAGGS, S. (2017).** *Firesigns: A Semiotic Theory for Graphic Design*. The MIT Press: Cambridge, MA.
- SKOU, N. P. & MUNCH, A. V. (2016).** New Nordic and Scandinavian Retro: reassessment of values and aesthetics in contemporary Nordic design. *Journal of Aesthetics & Culture* 8(1). DOI:10.3402/jac.v8.32573.
- STÖCKL, H. (2004).** In between modes. Language and image in printed media. Teoksessa Ventola, E., Cassily, C. & Kaltenbacher, M. (toim.) *Perspectives on Multimodality*, 9–30. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia. ProQuest Ebook Central. [7.5.2021].
- Suomalaiset postimerkit.** Postimuseon postimerkkiselain. <https://www.postimuseo.fi/postimerkit/>. [4.5.2021].

**TERVOLA, M. (2016).** Posti ei julkaise Sananvapaus-postimerkkiä musliminaisesta – Taitelija pettyi sensurointiin. Yle, *Kulttuurcocktail*. 5.4.2016, päivitetty 4.5.2016. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/04/05/posti-ei-julkaise-sananvapaus-postimerkkia-musliminaisesta-taitelija-pettyi>. [7.5.2020].

**WESTERMANN, M. (2002).** After iconography and iconoclasm: Current research in Netherlandish art, 1566–1700. *The Art Bulletin*, 84(2), 351-372.

**WOOD, C. (1995).** Curious Pictures' and the Art of Description. *Word & Image* 11(4), 350–51.

**WOODALL, J. (2012).** Laying the table: The procedures of still life. *Art History* 35(5), 976–1003.

**XUE, H. (2017).** *On Design and Nostalgia. From the Perspectives of Culture, Experience and Design Strategy*. Doctorar Dissertations 20/2017: Aalto School of Arts, Design and Architecture. Aalto ARTS Books: Helsinki.

**YLMARTIMO, S. (2002).** *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Väitöskirja. S. Ylimartimo, Rovaniemi.

Julkaisemattomat lähteet:

**KIIKKILÄ, L. & VAHTERA S. (2017).** *Postikorttien lähettäjät -segmentointi*. Posti Business Insight, IRO Research. Power Point -tiedosto tekijän hallussa.